STUDII EMINESCOLOGICE
10

Volumul *Studii eminescologice* este publicaţia anuală
a Bibliotecii Judeţene „Mihai Eminescu” Botoşani.
Apare în colaborare cu Catedra de Literatură Comparată şi Estetică
a Universităţii „Al. I. Cuza” din Iaşi.

Fondatorul seriei: Ioan Constantinescu

Volumul *Studii eminescologice* apare o dată pe an, cuprinzând lucrările susţinute la Simpozionul Naţional **„Eminescu: Carte – Cultură – Civilizaţie”**, care se desfăşoară anual la Botoşani, sub coordonarea Corneliei Viziteu, director al Bibliotecii Judeţene „Mihai Eminescu” Botoşani, şi a prof. univ. dr. Viorica S. Constantinescu, şefa Catedrei de Literatură Comparată şi Estetică de la Facultatea de Litere a Universităţii „Al. I. Cuza” Iaşi.

STUDII EMINESCOLOGICE

10

Coordonatori:
Viorica S. CONSTANTINESCU
Cornelia VIZITEU
Lucia CIFOR

CLUSIUM
2008

Lector: Corina MĂRGINEANU
Coperta: Lucian ANDREI

CASA DE EDITURĂ „ATLAS-CLUSIUM" SRL

ROMÂNIA, 400133 CLUJ-NAPOCA, Piața Unirii 1/1
telefax +40-264-596940
e-mail: clusium@cluj.astral.ro

ISSN 1454-9115

Cuprins

Mihai Eminescu
în context universal

Visul sultanului. Surse probabile ale lui Mihai Eminescu

Gheorghe BADEA

În volumul VI al *Operelor* lui Eminescu[1] Perpessicius a cercetat, printre altele, notele, materialele anterioare versiunilor autonome şi cele patru versiuni autonome care dezvăluie calea urmată de poet pînă la varianta definitivă a *Scrisorii III*. O atenţie deosebită este acordată manuscrisului 2276, 103-107, aflat la Biblioteca Academiei Române. Manuscrisul, datat 1878-1879, este scris cu creionul, cu o grafie cursivă, şi cuprinde doar visul lui Osman, cel îndrăgostit de frumoasa Malchatun, fiica şeicului Edebali: din inima sultanului creşte un copac uriaş, a cărui umbră se întinde peste întregul univers.

Manuscrisul a fost semnalat prima dată de Ion Scurtu care nota: „fragment variantă în parte care cuprinde visul lui Baiazid, în altă redactare, cu totul deosebită”[2].

În 1998, Emilia Şt. Milicescu, nume celebru în critica şi istoria literară de la noi, a publicat, în patru numere (427-430) din revista „România Mare”, un studiu consacrat manuscrisului 2276, 103-107, făcînd o comparaţie între varianta din acest manuscris şi varianta definitivă, apărută în „Convorbiri literare”, XV, 2, 1mai 1881.

De la început s-a pus întrebarea: Care este izvorul lui Eminescu? Este fragmentul respectiv doar traducerea versi-

---

[1] Mihai Eminescu, *Opere, vol.VI, Poezii tipărite în timpul vieţii, Note şi variante: De la Scrisoarea II la Scrisoarea III*, ediţie critică îngrijită de Perpessicius, Bucureşti, 1943. Volumul a fost retipărit de Editura Moldova din Iaşi în 1999; am folosit volumul apărut la Iaşi.

[2] Mihai Eminescu, *Poezii*, ediţia Ion Scurtu, 1908, p. 270.

ficată a legendei visului profetic al lui Osman, întemeietorul dinastiei sultanilor turci otomani sau osmanlîi?

Legenda era cunoscută în mediile culturale româneşti printr-o traducere din limba germană, publicată în 1875, în „Revista Contemporană”, de Gr. Gellianu[3] Acesta era pseudonimul lui Anghel Demetriescu (1847-1903), care primise o bursă din partea statului român pentru a se perfecţiona la Berlin în limbile clasice. În Germania, Anghel Demetriescu a găsit lucrarea istoricului Iosif von Hammer, *Geschichte des Osmanischen Reiches*, publicată în 1827 şi retipărită, în 4 volume, în anii 1834-1836 la Pesth. În volumul I, la pagina 65 şi următoarea, se află această legendă care circula în Asia Mică şi pe care Anghel Demetriescu a tradus-o şi a publicat-o în 1875[4].

Într-un studiu din 1903, închinat personalităţii lui Eminescu, „primă cercetare serioasă a operei poetului”[5], Anghel Demetriescu crede, cel dintîi, că visul sultanului din *Scrisoarea III* „nu este altceva decît o parafrazare în versuri a textului lui Hammer”.[6]

Fără să cunoască studiul lui Anghel Demetriescu, Ion Grămadă a identificat şi el într-un studiu din 1914 izvorul lui Eminescu în textul lui von Hammer; cunoştea, însă, afirmaţia lui Scurtu din 1908 şi de aceea scria: „Probabil că fragmentele din Manuscrisul Academiei Române 2276, ff. 103-106, care conţin *Visul lui Baiazid* [şi în *Notă*: „De fapt este al lui Osman, întemeietorul imperiului turcesc”], în altă redactare cu totul deosebită, se apropie şi mai mult de originalul poveştii”.[7]

Emilia Şt. Milicescu face şi alte presupuneri.[8] Eminescu putea cunoaşte direct lucrarea istoricului german Iosif von

---

[3] La Emilia Şt. Milicescu numele apare sub forma Galianu.

[4] Perpessicius redă la p. 190-192, în subsol, traducerea lui Anghel Demetriescu.

[5] Perpessicius, *op. cit.*, p. 181.

[6] Anghel Demetriescu, *Mihail Eminescu*, în *Opere*, 1937, ediţia Ovidiu Papadima, p. 262-263, *apud* Perpessicius, *op.cit.*, p. 182.

[7] Dr. I. Grămadă, *Mihail Eminescu*, (Contribuţii la studiul vieţii şi operei sale), Heidelberg, 1941, p. 31, *apud* Perpessicius, *op. cit.*, p. 182.

[8] Vezi studiul citat.

Hammer în timpul studiilor la Viena, unde a mers în 1869, şi la Berlin, unde a ajuns în 1872, sau putea cunoaşte legenda de la francezul Baptistien Poujoulat, care o culesese în timpul unei călătorii în Asia Mică şi o publicase la Paris, în 1840, în volumul *Voyage dans l'Asie Mineure*. În sfîrşit, revenind în ţară, poetul a citit, poate, traducerea lui Anghel Demetriescu, publicată, în anul următor, în „Revista Contemporană". Versiunea din manuscrisul 2276 are 43 de versuri, iar forma definitivă are 46 de versuri. Emilia Şt. Milicescu insistă asupra deosebirilor dintre cele două variante eminesciene.

Amintim, aici, doar că în forma definitivă, care are „o strălucire unică şi semnificaţii adînci", Eminescu a renunţat la numele întemeietorului dinastiei şi a atribuit visul unui „sultan dintre aceia ce domnesc peste vro limbă, / Ce cu-a turmelor păşune, a ei patrie ş-o schimbă". Poetul a lăsat deoparte şi alte informaţii oferite de cei doi autori, pentru că unele se contraziceau, iar altele nu aveau legătură cu urmarea poemului despre expansiunea Imperiului Otoman pînă la Dunăre, unde Mircea cel Bătrîn va vîntura păgînătatea ca pe pleavă, într-un singur ceas.

În legenda publicată de von Hammer şi de Poujoulat, luna nouă ieşea din pieptul lui Edebali, viitorul socru al lui Osman, creştea pînă devenea lună plină, apoi cobora asupra lui Osman, în pieptul căruia se ascundea şi se cufunda. Aşa este şi în manuscrisul eminescian 2276, 103-107, dar în varianta definitivă, luna coboară din ceruri, se preschimbă în fecioară şi şade alături cu sultanul, transformînd natura sub farmecul ei, răsfrîngînd pe plan terestru lumea din visul sultanului şi dezvăluindu-i tîlcul visului profetic.

Aproape de sfîrşitul studiului Domniei Sale, Emilia Şt. Milicescu adresează, cu delicateţe şi discreţie, un îndemn:

„*Comentariile pe care mi-am permis să le fac, punînd în paralelă „Visul lui Osman" din cele două scrieri –* ***Istoria*** *lui von Hammer şi* ***Călătoria*** *lui Poujoulat – cu prima parte a* ***Scrisorii III*** *a lui Eminescu, au avut ca scop să propun cercetării şi alte ipoteze ale contactelor posibile ale poetului în scopul de a cunoaşte legenda din* ***Istoria*** *germanului von*

Hammer, precum şi varianta culeasă de francezul Poujoulat chiar din ţinutul în care s-a creat şi circulă".

Vorbind de posibile izvoare ale lui Eminescu, s-a gîndit, probabil, la acea parte a poeziei *divanî*, care avea ca temă preferată moartea şi eroismul, de exemplu, la epopeile unor poeţi călugări, precum Seyyid Battal, Danismend sau Sarî Saltuk Dede (al cărui mormînt se află în Dobrogea noastră, la Babadag), unde ar fi aflat alte informaţii şi alte legende despre Osman I, fiul lui Ertogrul, conducătorul tribului turcic kayî, venit ca şi alte triburi din pustiurile Mongoliei. Ertogrul a murit de bătrîneţe în 1284, la Sogüd, în Anatolia de vest, unde mormîntul i se vede şi astăzi. I-a urmat la tron cel mai mare dintre cei trei fii ai săi, Osman I, care, în 1289, va fi ridicat la rangul de emir de către Alaeddin II, sultanul turcilor selgiuchizi, şi care, în 1300, cînd statul selgiuchid s-a dezmembrat în 10 provincii autonome, va declara provincia sa independentă, fiind adevăratul întemeietor al statului otoman, unul dintre cele mai întinse imperii cunoscute. Din păcate, asemenea multor altor conducători de imperii, Osman I a avut o moarte nedemnă de renumele său: a murit de reumatism, în 1327, în capitala sa, Yenişehir.

Sau, poate, s-a gîndit la acea parte a poeziei *divanî*, care are ca temă dragostea şi moartea şi în care elementele frumuseţii feminine ideale sînt gura mică cu buze roşii, ochii migdalaţi, faţa de lună plină, părul lung, sprîncenele arcuite şi statura de chiparos. Eminescu cunoştea, desigur, din surse occidentale, poezia *divanî* de acest gen, al cărei cel mai de seamă reprezentant a fost Yunus Emre (mort în 1320-1321). Vedem acest lucru şi din visul sultanului: fecioara este luna plină, „ochii ei sînt plini de umbra tăinuitelor dureri", „părul ei cel negru-n valuri de mătasă se desprinde".

Sau, poate, s-a gîndit la literatura populară *aşîk* (în limba arabă *aşîk* înseamnă îndrăgostit), care constituia un curent paralel cu literatura de curte şi monahală.

Am putea avea în vedere şi minunatele basme ale popoarelor Orientului, care şi-au învăluit trecutul istoric în miraculos, în taine, într-o aură de mister împletit din lumina şi din muzica visului şi universului, care depăşea limitele lor

fireşti, pentru că erau „o lume ce gîndea în basme şi vorbea în poezii”, după cum spunea Eminescu în *Venere şi Madonă*.

Cine mai ştie astăzi că regele Cosru din *Basmele celor 1001 de nopți*, pe care Şeherazada le înşiră ca pe mărgele, este Chosroe I (531-579), cel mai de seamă reprezentant al dinastiei Sasanizilor, în timpul căruia Persia a atins expansiunea maximă şi care a silit Imperiul Bizantin să-i plătească tribut? Capitala lui se afla în Mesopotamia, pe malul stîng al fluviului Tigru, se numea Ctesiphon şi fusese construită de Mithradates I (171-138), regele parților.

La curtea din Ctesiphon a lui Chosroe I se vor refugia ultimii filozofi păgîni, după ce împăratul bizantin Flavius Petrus Sabbatius Iustinianus – Iustinian I cel Mare (527-565) a închis, în 529, şcolile filozofice de la Atena.

Noi, însă, cînd am citit acel îndemn la căutarea unor noi surse, ne-am amintit de „tinerețile noastre”, cum spune Psalmistul, de vremea cînd mai rătăceam prin biblioteci şi mai citeam. Ne-am adus aminte că am citit o legendă asemănătoare în operele unor scriitori antici.

Primul este istoricul grec Herodot din Halicarnas (484-425), supranumit „părintele istoriei”. În cartea I a *Istoriilor* sale, intitulată *Clio* după muza istoriei, Herodot prezintă, printre altele, istoria mezilor şi perşilor. Astyages, fiul lui Cyaxares, a fost ultimul rege al mezilor. El a domnit între 585 şi 500 şi a avut o singură fiică Mandana sau Mandane. După ce i s-a născut fiica, Astyages a avut un vis în care i se părea că îşi vede fiica făcînd atît de mult ud, încît a umplut tot oraşul şi apoi a înecat chiar toată Asia. Chemînd magii, care erau tălmacii viselor, regele s-a îngrozit aflînd că visul îi vesteşte că prin fiica sa va pierde domnia şi regatul. De aceea, temîndu-se de vedenia din vis, cînd Mandana a ajuns la vîrsta măritişului, n-a dat-o după nici unul dintre mezii vrednici de casa lui, ci după un pers, pe care îl considera inferior chiar mezilor de stare mijlocie. Acesta era Cambyses I, fiul lui Cyrus I, regele Anzanului (600-559).

Dar nu acesta este visul care ne interesează, ci acela din capitolul următor (1,108). „În primul an de căsnicie al Mandanei cu Cambyses, Astyages avu în vis o altă vedenie: se

făcea că de sub pîntecul fiicei sale [adică din organul genital] creştea o viţă şi că viţa se întindea peste toată Asia. În urma acestei vedenii, după ce cercetase din nou tîlcuitorii de vise, trimise să-i aducă din Persia pe fiica sa, care tocmai sta să nască. La sosirea ei, o puse sub pază bună, avînd de gînd să-i nimicească rodul pîntecului, pentru că, după vedenia ce-o avusese, magii tîlcuitori de vise îi prevestiră că cel născut din fiica sa avea să domnească în locul lui”[9].

Soarta copilului născut de Mandana seamănă foarte bine cu soarta lui Oedip, a gemenilor născuţi de Rhea-Silvia şi a fiilor de împăraţi din basmele româneşti: va fi dat unei rude a lui Astyages, Harpagos, pentru a fi omorît; acesta îl va da unui văcar, Mitradates, a cărui soţie, Spako (în limba greacă, Kynó = căţea), îl va creşte în locul fiului său pe care-l născuse mort. După multe peripeţii, copilul va ajunge la curtea din Ecbatana, capitala mezilor, a lui Astyages, şi va fi viitorul şi celebrul rege al Persiei Cyrus al II-lea cel Mare (559-529) care, în 550, se va răscula împotriva suzeranităţii mezilor, îl va învinge pe bunicul său Astyages şi va transforma Media într-o provincie persană.

Motivul acestui vis profetic îl vom întîlni şi în tragedia *Electra* a lui Sofocle (497-405), versurile 410-425. Eroina îşi aşteaptă fratele, pe Oreste, pentru a răzbuna asasinarea tatălui lor, Agamemnon, de către Clitemnestra, mama lor, şi de către Egist, amantul acesteia. În timp ce Electra şi corul se află în faţa palatului, Chrysóthemis, sora eroinei, iese din palat cu prinoase, despre care spune că mama lor, înspăimîntată de un vis urît, le-a trimis la mormîntul lui Agamemnon. Între cele două surori are loc următorul dialog:

C. [A trimis prinoasele] înspăimîntată de visul de azi-noapte, mi se pare.
E. O, zei străbuni, ajutaţi-mă astăzi!
C. Îţi dă curaj teama ei?
E. Dacă mi-ai povesti visul, atunci ţi-aş spune.
C. Dar nu ştiu bine ce să-ţi spun, ştiu prea puţin.

---

[9] Herodot, *Istorii*, vol. I, traducere de Adelina Piatkowski Bucureşti, 1961, p. 66.

E. Spune cît ştii! Cîteva vorbe au fost de-ajuns şi pentru a-i doborî şi pentru a-i înălţa pe muritori.
C. Se spune că l-a văzut în vis pe tatăl tău şi-al meu; trăia şi i-a vorbit; apoi, luînd el sceptrul strămoşesc pe care, azi, îl ţine în mîini Egist, l-a sădit acolo unde e căminul; din toiag a răsărit o ramură, care s-a umplut de muguri; întreg pămîntul micenienilor a fost acoperit de umbra lui. Acestea mi le-a spus cineva care a fost de faţă cînd ea s-a spovedit lui Helios, povestindu-i visul.

Peste cîteva secole, în vremea lui Augustus şi a lui Tiberius, un istoric roman, originar din Gallia, Trogus, care îşi va lua supranumele de Pompeius, în amintirea faptului că bunicul său a luptat în armata lui Pompeius în războiul contra lui Quintus Sertorius (122-72), va scrie o *Istorie universală*, în 44 de cărţi, intitulată *Historiae Philippicae*, pentru că acorda un spaţiu larg lui Filip al II-lea şi lui Alexandru cel Mare. Din păcate, *Istoria universală* a lui Trogus Pompeius s-a pierdut; ea s-a păstrat, însă, într-o formă abreviată, realizată de epitomatorul Marcus Iunianus Iustinus, în secolele 2-3 d.Hr.

Vorbind despre Astyages, Trogus urmează cuvînt cu cuvînt pe Herodot: „Apoi, după mulţi regi, domnia a ajuns, prin dreptul de succesiune, la Astyages. Acesta a visat că din organul genital al unicei sale fiice a crescut o viţă de vie, de al cărei frunziş era umbrită întreaga Asie. Tîlcuitorii de vise consultaţi i-au răspuns că de la această fiică va avea un nepot, a cărui măreţie îi era anunţată dinainte [prin această minune] şi că îi este prevestită pierderea domniei! (Iustinus, *Philippicae*, 1,4). În continuare, Trogus Pompeius relatează evenimentele aşa cum le cunoaştem de la Herodot.

Fără îndoială, Eminescu cunoştea opera autorilor clasici amintiţi, însă noi putem merge mai departe. Ca să descifrăm acest motiv literar şi ca să înţelegem originile lui, trebuie să ne apropiem de *mitologia botanică*, în care unul dintre conceptele esenţiale este *arborele cosmic*.[10] Acest concept închide în

[10] Vezi, pentru cele ce urmează, Lazăr Şăineanu, *Basmele românilor*, Bucureşti, 1978, şi Romulus Vulcănescu, *Coloana cerului*, Bucureşti, 1972.

conținutul său întregul cosmos figurat sub emblema unui arbore. Este imaginea globală a lumii şi a vieții, redată în formă vegetală.

Aproape toate mitologiile arhaice amintesc de tradiția arborelui cosmic. Creația cosmosului a fost concomitentă cu creația arborelui cosmic, care devine *axa cosmică*, în jurul căreia s-a constituit apoi întregul cosmos. Este foarte important pentru istoria societății umane să observăm că numai popoarele sedentare şi-au făcut modele şi simboluri vegetale legate de peisajul geografic stabil. La Herodot, îl vedem pe Cyrus al II-lea punînd bazele unui stat persan, prin care ia sfîrşit deplasarea triburilor medopersane prin stepele Asiei.

Sultanul lui Eminescu este „dintre aceia ce domnesc peste vro limbă, ce cu-a turmelor păşune, a ei patrie ş-o schimbă”. Aşa se explică marea varietate *fitomorfă* a arborelui cosmic, după comunitățile etnice sedentare: la români, dar şi la greci, arborele cosmic e întruchipat de brad; la celți şi germani, de stejar; la indieni, de smochin; la nord-africani, de bananier etc.

Pentru a ne limita doar la zona geografică în care apare motivul literar discutat aici, amintim că în iconografia asiatică arborele cosmic este reprezentat:

1) printr-o plantă nedefinită, ieşind din organul genital al marii zeițe, divinitate supremă a fertilității şi creației. Vița de vie răsare din organul genital al Mandanei;
2) printr-o plantă definită (ficus, viță de vie) ieşind din coasta zeiței; la Eminescu, în manuscrisul 2276, 103-107, arborele răsare din coasta sultanului. Această temă a intrat şi în iconografia creştină din sud-estul Europei, poate pornind şi de la parabola mesianică a viței de vie: îl vedem pe Iisus Hristos sub chipul viței de vie, pe ramurile căreia se află Apostolii;
3) printr-un arbore păzit de marea zeiță transformată în şarpe, ceea ce ne aminteşte de şarpele biblic şi de pomul cunoştinței binelui şi răului;
4) printr-un arbore ieşit din ființa planturoasă a marii zeițe.

Peste imaginea arborelui cosmic se va suprapune imaginea arborelui ceresc, închipuit în centrul lumii concrete pentru a susține bolta cerească. Poporul nostru trebuie să fie

mîndru, deoarece unul dintre cei mai mari artişti ai tuturor timpurilor, românul Constantin Brâncuşi, a creat o lucrare unică în lume, *Coloana infinitului*, care nu este altceva decît imaginea sublimă, desăvîrşită, ideală prin dematerializare, a coloanei cerului, a arborelui ceresc.

Mai tîrziu, apare o altă ipostază arboricolă a mitologiei arhaice, care este *arborele vieții*, iar ca substitut al bradului va fi închipuit *mărul*, arbore al vieții şi al înțelepciunii, care domină peisajul paradisiac.

Nu putem încheia fără să amintim că imaginea arborelui vieții, suprapusă peste imaginea arborelui cosmic, o aflăm foarte aproape de noi, în basmele şi poveştile poporului nostru, în care arborele cosmic şi arborele vieții răsar din trupul copiilor de împărat, ucişi de ființe malefice.

Eminescu a cules el însuşi şi a prelucrat basme şi cunoştea, desigur, basmele din *ciclul metamorfozelor*, de tipul *Copiii de aur*, în care basmul-tip este *Înşir-te, mărgăritari*, cu variante în toată țara, culese şi prelucrate de Ispirescu, Fundescu, Slavici, Sbiera etc., basm prelucrat în versuri de doi mari poeți: Puşkin şi Alecsandri şi dramatizat de Victor Eftimiu.

Résumé

En relisant *Scrisoarea III* d'Eminescu, l'auteur croit qu'il a trouvé la source du rêve du sultan dans les *Histoires* du grec Hérodote et dans l'œuvre des autres écrivains grecs et latins.

Destine paralele
Eminescu – Keller – Drosinis

Gheorghe BADEA

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în literatura europeană a avut o largă circulație motivul stelei care s-a stins, dar a cărei lumină rătăceşte prin spațiile intersiderale şi străluceşte timp de secole după dispariția stelei. Motivul ne este cunoscut din poezia eminesciană *La steaua* şi credem că este necesar să reamintim cititorilor noştri mai tineri controversa cu privire la originalitatea poeziei.

La steaua a apărut întîi la 25 octombrie 1886, în publicația bucureşteană „România liberă”. Într-o notă a redacției se spune că poezia a fost trimisă spre publicare de un prieten (probabil, Titu Maiorescu). În „Convorbiri literare” ea va fi publicată la 1 decembrie 1886. Discuția despre originalitatea poeziei începe chiar în intervalul dintre cele două apariții; la 4/16 noiembrie 1886, Titu Maiorescu îi scria sorei sale Emilia Humpel, care se afla la Iaşi: „Îți trimit în alăturare admirabila poezie nouă a lui Eminescu. Ideea este luată dintr-un discurs al meu; dar ce formă frumoasă!”. Discursul despre care vorbeşte Titu Maiorescu este conferința *Despre hipnotism*, pe care o ținuse la Ateneu, la 11 aprilie 1882, şi care fusese publicată în foiletonul „României libere”, la 20 aprilie 1882.

Dar dezbaterile despre izvoarele poeziei *La steaua* vor începe cu adevărat în 1896, cînd Ghiță Pop publică în „Convorbiri literare” (nr. 1) articolul „Eminescu şi Gottfried Keller. El este primul care face în scris o apropiere între cei doi poeți, deşi, probabil, chestiunea era cunoscută şi discutată în mediile literare.

De-a lungul unei jumătăți de secol se implică în această discuție pe marginea izvoarelor lui Eminescu critici şi istorici literari, dintre care unii, astăzi, sînt aproape necunoscuți marelui public: Mihail Dragomirescu, Leca Morariu, Constantin Botez, Garabet Ibrăileanu, George Călinescu, Nicolae Georgescu-Tistu etc. I.M. Raşcu (în *Îndreptar*) şi Radu Manoliu (în *Preocupări literare*) trec în revistă posibilele izvoare ale lui Eminescu şi încearcă să descopere alte texte şi alți autori pe care i-ar fi putut urma poetul nostru.

Marii editori ai lui Eminescu, Perpessicius şi D. Murăraşu, încearcă să sintetizeze şi să facă demnă de credibilitate toată această îndelungată discuție, inutilă după părerea noastră.

Printre sursele lui Eminescu au fost considerați criticul Sainte-Beuve, mai puțin cunoscut ca poet (volumul *Consolations*, 1830), Gottfried Keller, Sully Prudhomme (poeziile *Les yeux* şi *L'idéal* din volumul *Stances et poèmes*, 1865), Léon Dierx (poezia *Les étoiles* din volumul *Les amants*, 1879), Octave Houdaille (sonetul *Le grand silence*), Auguste Dorchain (poezia *Les étoiles éteintes*), Georges Hesbert (poezia *Étoile morte* din volumul *Larmes et sourires*, 1886). Chiar romanul *Bouvart et Pécuchet* al lui Gustave Flaubert a fost trecut printre izvoarele lui Eminescu.

În 1925 (şi din nou în 1942), eminentul profesor ieşean Theofil Simenschy provoacă un mic cutremur în lumea literară prin apropierea pe care o face între poezia eminesciană *La steaua* şi poezia *Isos* (*Poate*) a unui cunoscut scriitor grec Gheorghios Drosinis.

Dintre toate aceste posibile surse ale poeziei lui Eminescu rămîne (şi rezistă după unii) în focul criticii doar poezia *Siehst du den Stern* a lui Gottfried Keller, pe care o redăm mai jos alături de *La steaua*. Împreună cu cele două poezii reproducem şi poezia lui Drosinis pentru frumusețea ei şi pentru viitoarea noastră argumentare privind circulația unui motiv literar, devenit loc comun în poezia europeană.

Mihai Eminescu

La steaua

La steaua care-a răsărit
E-o cale-atît de lungă,
Că mii de ani i-au trebuit
Luminii să ne-ajungă.

Poate de mult s-a stins în drum
În depărtări albastre,
Iar raza ei abia acum
Luci vederii noastre.

Icoana stelei ce-a murit
Încet pe cer se suie;
Era pe cînd nu s-a zărit,
Azi o vedem, şi nu e.

Tot astfel cînd al nostru dor
Pieri în noapte-adîncă,
Lumina stinsului amor
Ne urmăreşte încă.

Gottfried Keller

Siehst du den Stern

Siehst du den Stern im fernsten Blau,
Der flimmernd fast erbleicht?
Sein Licht braucht eine Ewigkeit,
Bis es dein Aug erreicht!

Vielleicht vor tausend Jahren schon
Zu Asche stob der Stern;
Und doch steht dort sein milder Schein
Noch immer still und fern.

Dem Wesen solchen Scheines gleicht,
Der ist und doch nicht ist,
O Lieb, dein anmutvolles Sein,
Wenn du gestorben bist!

Vezi steaua

Vezi steaua-n prea departele albastru,
Care licăreşte-aproape stinsă?
Lumina ei are nevoie de-o veşnicie,
Ca să ajungă la privirea ta!

Poate de mii de ani deja
Steaua s-a risipit în cenuşă;
Şi totuşi blînda ei strălucire rămîne acolo
Încă mereu tăcută şi depărtată.

Cu o astfel de existență a strălucirii seamănă,
Ea e şi totuşi nu e,
O, dragoste, ființa ta plină de farmec,
Cînd ai murit!

Gheorghios Drosinis

Poate

Acolo, în adîncimile cerului, străluceşte o stea,
Dar nimeni nu ştie dacă este stea cu adevărat.
Ca să vină pe pămînt, lumina ei aleargă de ani şi ani.
Vedem lumina pe care o avea şi nu lumina pe care o are.

Poate că steaua s-a stins, s-a împrăştiat, s-a pierdut,
Dar vor trece veacuri şi pămîntul nu va afla acest lucru.

Tu, stea a vieţii mele, pe tine te privesc, te cunosc,
Şi pe chipul tău zăresc lumina dragostei tale.
Şi totuşi cine ştie dacă mă iubeşti şi în această clipă?
Poate te văd că erai odinioară, (şi) nu văd că eşti acum.

Poate că iubirea ta dintîi este stinsă pentru totdeauna
Şi doar lumina ei de altădată mai rămîne înainte-mi.

GOTTFRIED KELLER (1819-1890) este considerat cel mai mare scriitor elveţian de limbă germană din secolul al XIX-lea. Tinereţea i-a fost marcată de atmosfera pre şi post-revoluţionară a anului 1848 şi de întîlnirea cu Ludwig Feuerbach, ale cărui prelegeri le-a audiat în 1848-1849 la Heidelberg, unde primise o bursă de studii. A debutat cu lirică patriotică şi de dragoste (volumele *Gedichte*, 1846, şi *Neuere Gedichte*, 1851), dar după 1855 scrie o „lirică festivă”, după expresia istoricului literar Mihai Isbăşescu, în spiritul tradiţiilor populare elveţiene; Keller este mai cunoscut prin nuvelele sale în care îmbină satira, umorul şi compasiunea.

Capodopera lui este romanul cu elemente autobiografice *Heinrich cel verde* (1879). Poezia *Siehst du den Stern* a fost publicată în *Neuere Gedichte* (1851) şi noi o reproducem din tomul I al seriei de *Opere* în cinci volume (Weimar, 1961).

Poetul, nuvelistul şi romancierul GHEORGHIOS DROSINIS (1859-1951) era descendentul unei familii de luptători pentru libertatea Greciei. Străbunicul său fusese căpitan de poteră, iar bunicul fusese unul dintre conducătorii revoluţiei din 1821. A debutat la 19 ani sub influenţa poeziei parnasiene. Vrea să fie

grațios, simplu, scrie poezii scurte, mai ales de dragoste şi cu ecouri mitologice şi folclorice (volumele *Pînze de păianjen*, 1880, şi *Stalactite*, 1881). Treptat se îndepărtează de limba puristă (Katharevusa) şi de „romantismul de import”. În 1891 devine director al revistei *Estia* (Vatra) şi grupează în jurul ei scriitori care căutau inspirația în viața oamenilor simpli.

Volumele de poezii: *Idile* (1885), *Linişte* (1902), *Tenebre luminoase* (1914), *Pleoape închise* (1918) l-au făcut celebru.

Sub influența marelui scriitor Iannis Psiharis începe să scrie proză, în care meditația lirică se împleteşte cu interesul pentru folclor. Romanul *Amaryllis* (1886) s-a bucurat de un succes deosebit.

Poezia *Isos* (*Poate*) a fost publicată de Drosinis în revista „Estia”, nr. 728, din 10 (22) decembrie 1889, deci cu trei ani mai tîrziu decît poezia *La steaua*.

Poezia lui Drosinis nu poate fi, prin urmare, un izvor pentru Eminescu. Dacă ar fi credibil şi dacă s-ar putea dovedi că poetul grec a cunoscut poezia *La steaua*, lucrurile ar lua o altă direcție, dar, după ştirea noastră, primele traduceri în limba greacă din Eminescu sînt publicate abia după 1930.

Rămîne în discuție doar poezia lui Keller şi vom prezenta, pe scurt, principalele opinii ale actorilor acestei mici drame literare.

Am spus deja că Ghiță Pop remarcase cel dintîi, în 1896, asemănarea dintre *La steaua* şi *Siehst du den Stern*. Sînt trei ipoteze, spusese el: 1) plagiat; 2) identitate în asociațiune de idei; 3) reminiscență. Ghiță Pop optează pentru a treia ipoteză şi afirmă că *La steaua* este superioară poeziei lui Keller.

De acum părerile sînt împărțite.

Garabet Ibrăileanu consideră că poezia *La steaua* este imitată după Keller („Viața Românească”, nr.2/1928); la fel crede Leca Morariu („Buletinul „Mihai Eminescu”/1932).

George Călinescu spune limpede în *Opera lui Mihai Eminescu*: „*La steaua* este hotărît o prelucrare după *Der Stern* de Gottfried Keller, cu toate opiniile recalcitrante (Botez), nu pentru că ideea n-ar fi putut veni şi de la sine sau pe alte căi, ci pentru că ritmul interior e acelaşi, precum aceeaşi este orientarea simbolică de la sfîrşit”.

De altă părere era Mihail Dragomirescu: „*Steaua* lui Eminescu nu e tradusă după *Der Stern* a lui Gottfried Keller, oricît s-ar asemăna în concepţie şi în unele expresii cu aceasta din urmă ... Eminescu a prefăcut *Steaua*, dîndu-i o strălucire şi o perfecţie care întunecă cu desăvîrşire originalul german" („Convorbiri literare", nr.2/1896); la fel va susţine şi cînd va edita *Poeziile* lui Eminescu în 1937: „Între poezia lui Keller şi cea a lui Eminescu se pune astfel un abis. *Der Stern* e o poezie mediocră, *La steaua* e o capodoperă" (p. 284).

Un alt editor al lui Eminescu, Constantin Botez, cu care Călinescu nu era de acord, remarcase nu numai modalitatea singulară în care poetul nostru tratează tema stelei stinse, ci şi faptul că în caietul eminescian în care se aflau variantele poeziei *La steaua* sînt conspecte ale unor probleme de fizică, databile în aceeaşi perioadă.

Părerea noastră este că Eminescu nu a cunoscut poezia lui Keller şi vom încerca să susţinem această afirmaţie:

1) Motivul stelei care piere, dar a cărei lumină stăruie mult timp după moartea ei era „un strălucit loc comun liric" (I. M. Raşcu, Perpessicius); aşa se explică numărul mare de creaţii, cunoscute sau necunoscute, în care întîlnim acest motiv literar.

2) Apariţia acestui motiv literar era o urmare firească a progreselor înregistrate în secolul al XIX-lea de matematică, fizică şi, mai ales, de astronomie. Din Urali pînă în Anglia, astronomii cercetează stelele, descoperă constelaţii noi, fizicienii publică studii despre lumină şi despre viteza luminii etc. Toate acestea sînt cunoscute de marele public prin şcoală sau din presă, din lucrări ştiinţifice şi, mai ales, din lucrările de popularizare, dintre care un mare răsunet au avut cărţile astronomului Camille Flammarion; se naşte o nouă concepţie despre univers, cosmosul şi omul sînt văzuţi în altă relaţie; noua înţelegere a universului pătrunde uşor în poezie, odată cu termenii lumină, cosmos, strălucire, aparenţă, care capătă noi valenţe.

3) Un rol important l-au avut în răspîndirea noilor idei, şi prin urmare şi a motivului literar discutat, teoria cosmogonică evoluţionistă, cunoscută sub numele Kant-Laplace, şi teoria

kantiană despre subiectivismul percepțiilor umane, precum şi sistemul filozofic al lui Ludwig Feuerbach.

4) Eminescu cunoştea foarte bine şi pe Kant, şi pe Laplace, şi pe Feuerbach. De asemenea, manuscrisele eminesciene sînt o dovadă a preocupărilor constante ale poetului pentru ştiințe şi, în mod deosebit, pentru astronomie. În manuscrisul 2270, în care se găsesc cele mai multe ciorne cu încercările poetului pentru desăvîrşirea poeziei La steaua, se află şi însemnări de fizică. În caietul 2275B, în care se află ultima versiune cunoscută pentru La steaua, există rezumate şi comentarii personale ale unor lucrări de cosmografie (Laplace etc.), matematică şi altele. În manuscrisul 2308,7 este lipit un text tăiat dintr-un ziar german pe tema morții stelelor.

Un contemporan al lui Eminescu, I. Găvănescul, vorbeşte despre „extraordinara orientare a poetului în domeniul astronomiei. Cunoştea şi spunea, în cifre, distanțele dintre corpurile cereşti şi depărtarea lor de pămînt. Din aşa fond sufletesc de convingeri răsărea poezia, publicată vreo trei ani în urmă: „*La steaua care-a răsărit...*”(*apud* Perpessicius, vol. III, p. 312).

5) În 1882, în conferința Despre hipnotism, Maiorescu afirma un lucru devenit banal şi care pătrunsese în literatura artistică şi ştiințifică a secolului al XIX-lea: „Se poate chiar ca Sirius să fi pierit; noi însă vom continua a-l vedea pînă la împlinirea celor 14 ani (cît face raza lui pînă la pămînt) de la moartea sa, căci ultima lui figură va călători în spațiu încă zecimi de ani. În realitate dar, în cazul acesta, noi n-am mai vedea pe Sirius, ci numai imaginea lui, numai un fel de stafie a depărtatului astru.” Am văzut că, după patru ani, el scria plin de entuziasm sorei sale Emilia că Eminescu ar fi împrumutat ideea poeziei La steaua din conferința sa. Dacă Maiorescu şi Eminescu ar fi cunoscut poezia lui Keller, Maiorescu ar fi depăşit sentimentul de vanitate şi ar fi arătat adevăratul izvor al poeziei eminesciene.

6) Ca şi Maiorescu, Mihai Eminescu cunoştea literatura elvețiană. Este cunoscută, de asemenea, probitatea poetului nostru național. De ce, aşadar, n-ar fi indicat izvorul său: un mare poet elvețian, aşa cum făcuse pentru Foaia veştedă (N.

Lenau) şi pentru Veneția (obscurul poet vienez Cajetan Cerri, al cărui sonet Venedig, din 1850, a cunoscut de-a lungul a zece ani, douăzeci de variante pînă la forma eminesciană desăvîrşită)?

7) Primele variante ale poeziei La steaua datează, după Perpessicius, din 1878-1879; Augustin Z. N. Pop (Buletinul „Mihai Eminescu"/1942) propune anul 1876-1877. În orice caz, Eminescu lucra cu veşnicia şi, chiar dacă poezia a fost publicată în 1886, ea era definitivată în 1882-1883, cînd Maiorescu vorbeşte Despre hipnotism (Murăraşu, vol. III, p. 354).

8) Ideea care luase o formă poetică în La steaua era mereu vie în mintea poetului. Într-un editorial publicat în „Timpul", la 9 decembrie 1882, el scria: „Precum lumina unor stele ce s-au stins de mult călătoreşte încă în univers, încît raza ajunge ochiul nostru într-un timp în care steaua ce a revărsat-o nu mai există, astfel din zarea trecutului mai ajunge o rază de glorie pînă la noi, pe cînd cauza acestei străluciri, tăria sufletească, credința, abnegațiunea [vechilor Domni romîni] nu mai sînt" (Mihai Eminescu, Opera etico-socială, vol. II, ediția I. Crețu, p. 532).

Tot în „Timpul" (18 iunie 1883), Eminescu scria, adresîndu-se lui Ştefan cel Mare, după serbările de la Iaşi prilejuite de dezvelirea statuii marelui voievod: „Tu, ale cărui raze ajung pînă la noi ca şi acelea ale unui soare ce de mult s-a stins, dar a cărui lumină călătoreşte încă mii de ani prin univers după stingerea lui..." (*Ibidem*, p. 543).

9) Idei, metafore, analogii din poezia La steaua găsim şi în alte creații eminesciene din aceeaşi perioadă, 1882-1883:

„E un luceafăr răsărit
Din negura uitării,
....
Îngălbenit rămîne-n veci
Şi-i e aproape stinsul.
....
Va rămînea necunoscut
Şi va luci departe

Căci luminează din trecut
Iubirii celei moarte."
(*Un farmec trist şi ne-nţeles; Şi oare tot n-aţi înţeles* – variantă)

„O stea în reci nemărginiri
Au răsărit departe
Şi, tremurînd, parcă s-a stins
Parc-a apus de moarte.
....
O umbră-a stinsului noroc
Rămîne-n univers."
(*O stea în reci nemărginiri*)

„De ce regina nopţilor
E tristă-ntotdeauna?
Au nu ştiţi voi că mii de ani
Sînt astăzi de cînd moare luna?"
(*De ce regina nopţilor*) etc.

10) Poezia lui Keller era rezultatul unei experienţe personale imediate, după cum se vede din adresarea directă către persoana iubită ce nu-i împărtăşeşte dragostea: „Vezi tu ..., privirea ta ..., fiinţa ta ..., cînd ai murit ....

Se ştie astăzi că poezia *Siehst du den Stern* a fost scrisă de Keller în 1849, după ce Johanna Kapp, dezamăgită că prietenia ei curată şi colegială a luat alt drum, i-a respins dragostea.

Ca şi Keller, Drosinis se adresează direct femeii iubite: „*Tu, stea a vieţii mele, pe tine te privesc, te cunosc, / Şi pe chipul tău zăresc lumina dragostei tale. / Şi totuşi cine ştie dacă mă iubeşti şi în această clipă*?" ... etc.

În schimb, concepţia lui Eminescu este alta: accentul nu mai cade pe îndoială, pe ambiguitate, ci pe o înţelegere desăvîrşită a durerii, o înţelegere plină de pace, plină de linişte sufletească, deoarece „stinsul amor" intră în ordinea naturii precum „steaua ce-a murit".

11) Textul eminescian curge firesc, limpede, cu o muzicalitate desăvîrşită, ca un gînd tainic printre meandrele aminti-

rilor, pe cînd Keller face o expunere prozaică, alambicată, cu expresii greoaie (vezi vers 9).

Adevărul ştiinţific – stingerea astrului – este redat de Eminescu într-o formă desăvîrşită, fără termeni obositori, care ar zgîria auzul; Keller vorbeşte de *cenuşă, licărire, aparenţă* etc.

Un cercetător român, Paul Dugneanu, remarcă „frumuseţea textului eminescian, [care] constă în lapidaritatea sentenţios cristalină a versurilor şi în analogia pregnantă între iubirea defunctă şi steaua care s-a stins în spaţiul infinit".

Împreună cu Petru Creţia trebuie să credem că primele trei strofe ale poeziei eminesciene, care prezintă elementul cosmografic, formează primul element al unei comparaţii „dintre astrul stins şi nălucirea stinsei iubiri"; din ambele mai „stăruie încă lumina a cărei obîrşie s-a stins cîndva în îndepărtatul, pierdutul trecut".

12) Cei care cred că Eminescu a imitat sau a tradus poezia lui Keller aduc argumentul pueril al unor asemănări formale: *im fernsten Blau = în depărtări albastre* (e, de altfel, un loc comun); *tausend Jahren = mii de ani*; *Licht = lumină*; *erreicht = ajungă*; *vielleicht = poate* etc.

Dacă ar fi aşa, ar însemna că toată proza ştiinţifică şi literară şi toată poezia europeană din secolul al XIX-lea sînt tributare lui Keller. În realitate sînt nişte termeni comuni, care primesc noi valenţe poetice pe măsură ce descoperirile astronomice devin cunoscute şi pătrund în poezie.

Iată cum vorbeşte un geograf francez, Reclus, din secolul al XIX-lea despre Grecia: „Après vingt siècles de déchéance elle n'a cessé de nous éclairer comme ces étoiles déjà éteintes dont les rayons continuent d'illuminer la terre" (*apud* N. Georgescu-Tistu).

Aproape cu aceleaşi cuvinte caracterizează, în secolul al XX-lea, scriitorul francez Jean Giraudoux patria sa: „La lumière qui émane de lui semble la même. La question est de savoir si cette lumière est sa lumière actuelle. Les pays sont comme les astres: ils peuvent étinceler et éclairer des siècles après leur extinction" (*apud eundem*).

Sainte-Beuve spunea cu decenii înaintea lui Keller:

„... Comme au fond de l'espace
Tel soleil voyageur, qui scintille et qui passe.
Quand son premier rayon a jusqu'à nous percé
Et qu'on dit le voilà, c'est peut-être éclipsé."

Iată exemple din Sully Prudhomme: *au ciel demeurent* = *steht dort*; *enchanter les yeux* = *bis es dein Aug erreight*:

„Et comme les astres penchants
Nous quittent, mais au ciel demeurent."
(*Les yeux*)

„Je rêve à l'étoile suprême,
À celle dont la lumière voyage
Et doit venir jusqu'ici bas
Enchanter les yeux d'un autre âge."
(*L'idéal*)

Ce să mai spunem de Léon Dierx: *vois-tu* = *siehst du*; *depuis de mille ans* = *tausend Jahren*:

„Pourtant elle est si loin que depuis de mille ans
Qu'elle va, froide et solitaire,
Le suprême rayon échappé de ses flancs
N'a pas encore touché la terre.
....
Et chaque soir lui rend son éclat incertain
Personne ne sait qu'elle est morte."
(*Les étoiles éteintes*)

Georges Hesbert spune şi el: *dix mille ans* = *tausend Jahren*; *Comme l'étoile vous brillez / Et savez tromper de même* = *Dem Wesen solchen Schines gleicht, / O lieb, dein anmutvolles Sein*. Credem că *tromper* poate fi aici un echivalent perfect al lui *Schein* care înseamnă nu doar *strălucire*, ci şi *aparență*, *înşelăciune*.

În sfîrşit, ca să vedem încă o dată cît de neîntemeiate sînt argumentele formale ale celor ce susțin teoria imitației sau traducerii după Keller, iată două fraze din romanul *Bouvard et*

Pécuchet al lui Gustave Flaubert: „Si bien qu'une étoile quand on l'observe peut avoir disparu"; „Puisque des étoiles peuvent avoir disparu quand leur éclat nous arrive, nous admirons, peut-être, des choses qui n'existent pas". L-a consultat oare Flaubert pe Keller?

Nădăjduim că am reuşit să fim convingători în argumentarea originalităţii poeziei eminesciene *La steaua*. Un poet cu o cultură atît de vastă, un publicist atît de informat, cum era Eminescu, nu putea să nu cunoască noutăţile astronomice ale veacului său şi să nu încerce să le dea o formă poetică sublimă. De altfel, chiar dacă a cunoscut, probabil, nuvelele şi romanul lui Keller, Eminescu putea să nu fi citit o poezie obscură, care nu spunea nimic geniului său. Şi, trebuie să amintim, există o mărturie a lui Panait Cerna, care ne spune că existau foarte mulţi librari germani care nu ştiau că Gottfried Keller a scris şi poezii; numai la insistenţele lui Panait Cerna un librar s-a lăsat convins să se informeze şi să-i procure poeziile lui Keller.

Eminescu şi Ovidiu
Imitaţie şi creaţie în poemul *Epigonii*

Traian DIACONESCU

În literatura română, prima relatare despre destinul lui Ovidiu coboară în secolul al XVI-lea. Poetul Johannes Sommer Pirnensis, secretar la curtea lui Despot Vodă şi profesor la **Schola latina** de la Cotnari, a scris, în limba latină, elegii de factură renascentistă, cu titlul *De clade Moldovica*, în care se află versuri referitoare la mormântul lui Ovidiu. Aceste versuri din *Elegia XI* sunt puţin cunoscute în literatura noastră de expresie latină şi ar merita un studiu special[1]. Reminiscenţe ovidiene întâlnim şi la Nicolaus Olahus[2]. În secolul al XVII-lea, Ovidiu este citit şi citat de cronicarii moldoveni, Miron Costin şi Dimitrie Cantemir, iar în secolul al XVIII-lea, de cărturarii latinişti din Şcoala Ardeleană. În secolul al XIX-lea, Ovidiu e cunoscut de poeţii anacreontici, de literaţii paşoptişti şi de marii poeţi care făceau parte din Societatea „Junimea" sau din cercul revistei „Literatorul". Eminescu reprezintă, însă, ca şi V. Alecsandri, un vârf al receptării lui Ovidiu în literatura română[3]. Aceşti poeţi au făcut saltul de la etapa receptării informaţionale la treapta receptării estetice.

---

[1] Johannes Sommer Pirnensis, *Scrieri alese, Poezia latină din epoca Renaşterii pe teritoriul României*, introducere, schiţe biografice, text latin şi traducere, note şi comentarii de Traian Diaconescu, Iaşi, Editura Institutul European, 2005, p. 100-105.

[2] Albu Corneliu, *Reminiscenţe ovidiene în epoca lui Nicolae Olahus*, în „Conventus Omnium Gentium Ovidianiis Studiis Fovendis", Typis Universitatis, Bucurestiensis, 1976, p. 250sq.

[3] Pentru receptarea lui Ovidiu în cultura română v. N. Lascu, *Ovidiu. Omul şi poetul*, Cluj, ed. Dacia, 1974, p. 407-457, idem, *Clasicii antici în România*, Cluj, ed. Dacia, 1974, p. 395-421, Ştefan Cucu, *Publius Ovidius*

Poemul *Epigonii* a fost publicat în „Convorbiri literare”, IV, 15 august 1870. Eminescu avea douăzeci de ani şi se afla la studii la Viena. Poetul a trimis acest poem lui Iacob Negruzzi şi l-a însoţit cu o scrisoare[4]. În această scrisoare, din 5/17 iunie 1870, precizează că punctul de plecare pentru antiteza din poemul *Epigonii* se află în poemul *Ieremiada* de Schiller. Mai târziu, exegeţii lui Eminescu au întocmit un voluminos dosar cu diverse creaţii care ar fi putut fi modele pentru poetul eminescian, anume poeziile *Barzii Angliei* de Byron, *Dies irae* de Leconte de Lisle, *Străbunii* de Adam Mickiewicz, poeme cu această temă de Leopardi şi chiar drama *Alexandru Lăpuşneanu* de Bolintineanu[5].

Precizăm că aceste posibile surse nu explică miracolul artei eminesciene, ci relevă numai analogii literare. Antiteza generaţiilor de creatori, întâlnită în *Epigonii* este un *topos* al literaturii europene. Eminescu, în epistola către Negruzzi, scria: *„mama imaginilor, fantasia, este condiţia esenţială a poeziei, pe când reflecţiunea nu este decât scheletul care în opera de artă nici nu se vede... La unii predomină una, la alţii alta; unirea amândurora e perfecţiunea, geniul”*[6]. Toposul opoziţiei dintre generaţii este tocmai „scheletul“ pe care „fantasia” construieşte poemul.

În poemul *Epigonii* întâlnim doi *topoi* literari celebri: 1. *catalogus poetarum* (catalogul poeţilor) şi 2. *antitheon generationum poetarum* (antiteza dintre generaţiile de poeţi). Peste aceşti *topoi* se înalţă meditaţia poetului, care este un *laudator temporis acti*, privind relaţia dintre valoare şi nonvaloare, dintre viaţă şi moarte, dintre gloria şi mizeria condiţiei umane care sfârşeşte, în ultima instanţă, în „ţărână“. Spune poetul: *Toate-s praf. Lumea-i cum este şi ca dânsa suntem noi*.

Naso şi literatura română, Constanţa, Editura Ex Ponto, 1997, D. Păcurariu, *Ecouri ovidiene în literatura română*, în vol. „Studii şi evocări”, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1974, p. 5 şi urm. etc.

[4] Vezi Mihai Eminescu, *Poezii*, vol. I, ediţia Murăraşu, Bucureşti, Editura Minerva, 1982, p. 313-326 şi Mihai Eminescu, *Opere*, vol. I, ediţia Perpessicius, Bucureşti, Editura Vestala, 1994, p. 291-298.

[5] D. Murăraşu, *Din izvoarele poeziei Epigonii*, Bucureşti, 1936.

[6] vezi *supra* nota 3.

Topos-ul *catalogus* cu referent literar sau extraliterar este răspândit în literatura europeană[7] din antichitate până azi. În literatura greacă este celebru catalogul corăbiilor din *Iliada* sau catalogul liric al amantelor din poezia lui Anacreon, iar în literatura latină, catalogul combatanților din *Eneida*. În Horatius[8], *Epistulae* II, 1 şi în Ovidiu, *Amores*, I, 15 şi, *Pontica*, IV, 16 întâlnim însă topos-ul cu *catalogus poetarum.*

Poetul renegat la Tomis, răspunzând unui pizmaş, evocă gloria literară şi scriitorii latini vestiți. Prezentăm[9], mai jos, poemul I, 15 din *Amores* şi, apoi, poemul IV, 16 din *Pontica*. Acest fapt ne va ajuta să cercetăm pe text relația dintre elegiile ovidiene şi poemul eminescian *Epigonii*. Iată, mai întâi, elegia I, 15 din volumul *Amores*, în original şi în traducere latină.

AMORES
ELEGIA I, 15

Quid mihi, Livor edax, ignavos objicis annos,/ Ingeniique vocas carmen inertis opus?/ Non me more patrum, dum strenua sustinet aetas,// Praemia militiae pulverulenta sequi,/ Nec me verbosas leges ediscere, nec me/ Ingrato vocem prostituisse foro./ Mortale est, quod quaeris, opus; mihi fama perennis/ Quaeritur, in toto semper ut orbe canar./ Vivet maeonides, Tenedos dum stabit et Ide,/ Dum rapidas Simois in mare volvet aquas./ Vivet et Ascraeus, dum mustis uva tumebit,/ Dum cadet incurva falce resecta Ceres./ Battiades semper toto cantabitur orbe;/ Quamvis ingenio non valet, arte valet./ Nulla Sophocleo veniet jactura cothurno./ Cum sole et luna semper Aratus erit./ Dum fallax servus, durus pater, improba lena/ Vivent, dum meretrix blanda, Menandros erit./

---

[7] v. Ernst Robert Curtius, *Literatura europeană şi Evul Mediu Latin*, Bucureşti, Editura Univers, 1980, passim.

[8] Pentru principiile poeticii horatiene v. Mihai Nichita, *Horatiu poetul. O biografie lirică*, studiu introductiv la vol. *Horatiu. Opera omnia*, Bucureşti, Editura Univers, 1980 şi Eugen Cizek, *Horatius*, în *Istoria literaturii latine*, vol. I, Bucureşti, Editura Adevărul, 1994, p. 308-310.

[9] Reproducem textul latin din Ovide, *Oeuvres complètes*, ed. M. Nisard, Paris, Firmin-Didot, 1881, p. 827-828.

Ennius arte carens animosique Accius oris/ Casurum nullo tempore nomen habent./ Varronem primamque ratem quae nesciat aetas,/ Aureaque Aesonio terga petita duci?/ Carmina sublimis tunc sunt peritura Lucreti,/ Exitio terras cum dabit una dies./ Tityrus et fruges Aeneiaque arma legentur,// Roma triumphati dum caput orbis erit./ Donec erunt ignes arcusque Cupidinis arma,/ Discentur numeri, culte Tibulle, tui./ Gallus et Hesperiis et Gallus notus Eois,/ Et sua cum Gallo nota Lycoris erit./ Ergo cum silices, cum dens patientis aratri,/ Depereant aevo, carmina morte carent./ Cedant carminibus reges regumque triumphi;/ Cedat et auriferi ripa benigna Tagi.// Vilia miretur vulgus; mihi flavus Apollo

Pocula Castalia plena ministret aqua,/ Sustineamque coma metuentem frigora myrtum/ Atque a sollicito multus amante legar./ Pascitur in vivis Livor; post fata quiescit./ Tum suus ex merito quemque tuetur honos./ Ergo etiam, cum me supremus adederit ignis,/ Vivam, parsque mei multa superstes erit.

AMORURI

ELEGIA I, 15

Pizmă amară, de ce-mi arunci vina că-n lene-mi trec anii/ Şi că al meu meşteşug nu e de nici un folos?/ Că pe-a strămoşilor urme nu merg, cât am vârsta de oaste,/ Nici nu râvnesc în război lauri de biruitor,/ Că înțelesul temeinic al legii nu caut să-l aflu/ Şi că în for al meu glas nu-mi irosesc în zadar./ E trecător ce-mi ceri tu: a mea țintă-i o veşnică faimă,/ Voi ca să-mi fie pe glob numele pururi slăvit./ Va viețui al Meoniei bard cât Tenedos şi Ida,/ Cât înspre mări Simois apele-şi va răpezi./ Va viețui şi Ascreus cât struguri în viță s-or coace,/ Cât sub al coasei tăiş darul Cererei-o cădea./ Fiul lui Battus va fi pe tot globul cinstit de asemenea,/ Nu prin talent, ci, mai mult, prin meşteşug strălucit./ Al lui Sofocle coturn fără moarte va fi, şi Aratus/ Tot aşa, cât s-or roti luna şi soarele-n slăvi./ Cât va fi sclavul mişel, tatăl aspru, pohoața vicleană/ Şi curtezana cu nuri, fi-va Menandros cântat./ Ennius cu-arta lui simplă şi Accius cu-a lui bărbăție,/ Nu se vor teme

de timp numele-acestora-n veci.// Cine nu ştie pe Varron şi-întâia catargă, pe care/ Iason aduse din zări lâna de aur cu el!/ A lui Lucretius înaltă cântare atunci doar pieri-va,/ Când în străfunduri de hău lumea se va prăvăli./ Tityr şi-al câmpului rod şi, cu luptele sale, Eneas/ Se vor citi, pe pământ Roma cât va stăpâni./ Cupido cât va avea al său arc şi-a sa faclă ca arme,/ Armoniosul tău viers fi-va, Tibule, citit.// Gallus va fi-n răsărit şi-n apus cunoscut va fi Gallus,/ Şi cunoscută va fi draga-i Lycoris cu el./ Pier, dar, cu vremea şi stânci, şi al plugului fier ce trudeşte,/ Numai cântările sunt nepieritoare în veac./ Plece-se dar poeziei şi regii, şi-a lor măreție,/ Plece-se-al Tagului mal cu-aur în undele lui./ Placă mulțimii nimicuri; pe mine bălaiul Apollo/ Să mă adape mereu dintr-al Castaliei val./ Mirtul de-a-pururi verde să prindă-al meu păr şi acela/ Care-i de dor chinuit, stihul să-mi soarbă din plin./ Pizma în viață te paşte, o dată cu moartea se stinge,/ Iar prețuire pe drept numai atunci vei primi./ Astfel, chiar când voi fi fost mistuit de văpaia din urmă,/Voi mai trăi, dăinuind în ce-am avut eu mai bun.[10]

Elegia lui Ovidiu transfigurează, cum vedem, elogiul poeziei în raport cu profesiunile lucrative. Poetul optează pentru cultivarea artei întrucât aceasta aduce glorie şi nemurire, pe când profesia de ostaş, politician sau jurist sunt folositoare, dar efemere. Argumentarea pentru *otium*, nu pentru *negotium*, o susține însă prin *topos*-ul *catalogus poetarum* în care evocă scriitori greci şi latini care vor învinge timpul prin creația lor literară. Scriitorii greci – cinci la număr –, scriitorii latini – şapte la număr – sunt selectați pentru valoarea perenă a operei lor. Ovidiu, în evocarea sa, apasă, preponderent, pe ideea nemuririi poeților, nu pe specificul lor literar, cunoscut în mediul cultural greco-latin. Epitetele şi sintagmele care individualizează scriitorii sunt rare şi comune. Homer e bard al Meoniei, Hesiod este poetul din Ascra, Calimah este

---

[10] Versiunea românească realizată de Maria Valeria Petrescu (vezi Ovidiu, *Heroide*, *Amoruri*, *Arta iubirii*, *Cosmetice*, Bucureşti, Editura Minerva, 1997).

fiul lui Battus. Numai Sofocle şi Menandru sunt definiţi prin detalii literare – coturnul tragic la primul şi personajele comediei la celălalt. Scriitorii latini sunt evocaţi, de asemenea, pentru triumful lor asupra vremii, şi epitetele prin care sunt caracterizaţi au tot un profil ornant, general, referenţial, adecvat însă artei clasice şi unui receptor heteroclit. Numai Vergiliu şi Gallus sunt individualizaţi prin personajele operei lor.

În finalul poemului, ca o concluzie logică a evocării marilor poeţi greci şi latini, Ovidiu cere patetic ca regii şi aurul să recunoască importanţa şi prioritatea poeziei în viaţa socială şi formulează un antologic testament literar.

Eminescu a cunoscut, fără îndoială, acest poem şi a valorificat, în mod creator, *topos*-ul *catalogus poetarum*, în poemul *Epigonii*. Eminescu a modificat însă substanţa, expresia artistică şi viziunea asupra lumii. Putem înţelege mai bine relaţia dintre unitate şi creaţie dacă disociem, comparativ, elementele novatoare, specifice, ale poemului eminescian faţă de elegia ovidiană. Selectăm, dintre acestea, ipostaze semnificative: 1. Ovidiu elogiază scriitorii pentru gloria lor nemuritoare, Eminescu însă laudă antecesorii pentru valoarea lor civică şi estetică, vizionară. 2. Ovidiu utilizează *topos*-ul independent, autonom, Eminescu îl asociază cu *topos*-ul antitezei dintre generaţiile de creatori. 3. Ovidiu caracterizează poeţii prin epitete ornante, convenţionale, terne, Eminescu însă prin sintagme individualizante, expresive, revelatorii. 4. Ovidiu este un poet clasic, patronat de Apollo, cultivând, nestrămutat, credinţa în nemurirea artei. Eminescu este însă un romantic cu o infrastructură filosofică tragică, pesimistă, existenţială.

Această analiză comparativă poate să fie amplificată, dar nu schimbă concluziile formulate, anume că Eminescu a cultivat emulaţia creatoare în raport cu modelul şi a realizat un poem nou, superior prin substanţă şi prin expresie, luminat de altă concepţie despre artă şi lume.

Topos-ul *catalogus poetarum* este transfigurat şi în elegia IV, 16 din *Pontica*. Prezentăm, acum, textul latin şi traducerea sa literară.

PONTICA
EPISTOLA XVI

Invide, quid laceras Nasonis carmina rapti?/ Non solet ingeniis summa nocere dies./ Famaque post cineres major venit: et mihi nomen/ Tunc quoquem quum vivis adnumerarer, erat;/ Quum foret et Marsus, magique Rabirius oris,/ Iliacusque Macer, sidereusque Pedo;/ Et, qui Junonem laesisset in Hercule, Carus,/ Junonis si non jam gener ille foret;/ Quique dedit Latio carmen regale Severus;/ Et cum subtili Priscus uterque Numa;/ Quique vel imparibus numeris, Montane, vel aequis/ Sufficis, et gemino carmine nomen habes;/ Et qui Penelopae rescribere jussit Ulyssem,/ Errantem saevo per duo lustra mari;/ Quique suam Troezena, imperfectumque dierum/ Deseruit celeri morte Sabinus opus;/ Ingeniique sui dictus cogomine largus,/ Gallica qui Phrygium duxit in arva senem;// Quique canit domitam Camerinus ab Hercule Trojam;/ Quique sua nomen Phyllide Tuscus habet;/ Velivolique maris vates, cui credere possis/ carmina caeruleos composuisse Deos;/ Quique acies Libycas, Romanaque praelia dixit;/ Et Marius, scripti dexter in omne genus;/ Trinacriusque suae Perseidos auctor; et auctor/ Tantalidae reducis Tyndaridosque, Lupus;/ Et qui Maeoniam Phaecida vertit; et una/ Pindaricae fidicen tu quoque, Rufe, lyrae;/ Musaque Turrani, tragis innixa cothurnis;/ Et tua cum socco Musa, Melisse, levis:/ Quum Varus Gracchusque darent fera dicta tyrannis;/ Callimachi Proculus molle teneret iter;/ Tityrus antiquas et erat qui pasceret herbas;/ Aptaque venanti Gratius arma daret;/ Naidas a Satyris caneret Fontanus amatas;/ Clauderet imparibus verba Capella modis./ Quumque forent alii, quorum mihi cuncta referre/ Nomina longa mora est, carmina vulgus habet;/ Essent et juvenes, quorum quod inedita cura est,/ Appellandorum nil mihi juris adest;/ Te tamen in turba non ausim, Cotta, silere,/ Pieridum lumen, praesidiumque fori;/ Maternos Cottas cui Messallasque paternos/ Maxima nobilitas ingeminata dedit./ Dicere si fas est, claro mea nomine Musa,/ Atque inter tantos, quae legeretur, erat./ Ergo submotum patria proscindere, livor,/ Desine; neu cineres

sparge, cruente, meos./ Omnia perdidimus: tantummodo vita relicta est,/ Praebeat ut sensum materiamque malis./ Quid juvat exstinctos ferrum dimittere in artus?/ Non habet in nobis jam nova plaga locum.

PONTICE
EPISTOLA IV, 16

Pizmaşule, pe Naso cel mort de ce-l mai sfâşii?/ Căci moartea nu-i mai strică poetului nimic./ Ba faima lui ajunge mai mare după moarte./ Şi eu aveam un nume cu viii când eram./ Poeţi erau pe-atunce şi Marsus şi Rabiriu,/ Şi Macer iliacul şi Pedo cel divin,/ Şi Carus care-n *Hercul* ar fi jignit pe Iuno,/ De n-ar fi fost eroul chiar ginerele ei;/ Şi cel ce preamărit-a pe-ai noştri regi, Severus;/ Şi cei doi Priscus, Numa, poetul cel subtil,// Şi tu ce-ai scris, Montane, şi epice poeme/ Şi elegii (cu-aceste un nume ţi-ai făcut)./ Poeţi erau Sabinus, ce-l puse pe Ulise/ Să-i scrie Penelopei, când rătăcea pe mări,/ Şi care, mort deodată, lăsă neisprăvită/ Poema lui, *Trosminul*, şi *calendarul* lui;/ Şi Largus, care-aduse în Galia pe-Anthenor/ Ş-al cărui nume-nseamnă „fecund"; poet era/ Şi Camerinus, care cântă Troia surpată/ De Hercule, şi Tuscus, al Filidei poet;/ Şi cântăreţul mării, căruia-ţi vine-a crede/ Că versurile zeii marini i le făceau;/ Şi cel ce-a pus în versuri războaiele-africane,/ Şi Marius, în stare să scrie orişice,/ Şi cel ce *Perseida* a scris, Sicilianul,/ Şi Lupus cu *Elena* şi *Menelau* al său;/ Şi cel ce-n limba noastră întoarse *Feacida*,/ Şi Rufus, care cântă pe lira lui Pindar;/ Şi Muza lui Turaniu ce şi-a-ncălţat coturnii,/ Şi Muza ta, Melissus, cu „socul" cel uşor./ Iar Varius şi Gracchus puneau pe scenă regii/ Şi Proculus în urma lui Calimah păşea./ La genul cel bucolic se întorcea un Passer,/ Şi Gratius da arme la vânătorii săi/ Cânta, pe-atunci, Fontanus naiadele iubite/ De satiri, şi Capella distihuri mânuia./ Erau şi alţii încă, dar să-i înşir aice/ N-am timp: poporul are doar versurile lor./ Erau şi alţii, tineri: pe-aceştia, fiindcă/ N-au publicat nimica, n-am dreptul să-i numesc./ Nici peste tine, Cotta, n-aş îndrăzni a trece,/ Tu, pavăza dreptăţii şi stea între poeţi!/ Mesalla de pe tată şi Cotta de pe mamă,/ Eşti

nobilă odraslă din nobili străbunici./ Aveam pe-atunci un nume printre poeţii iluştri;// De mi-i iertat a spune, eram citit pe-atunci./ Pribeag, să nu mă sfâşii, Invidie cruntată,/ Şi jalnica-mi cenuşă să nu mi-o zvârli în vânt!/ Tot am pierdut! Viaţa mi-a fost lăsată numai/ ca să-mi nutresc durerea, să sufăr că mai sunt!/ De ce să-mplânţi jungherul în trupul care moare?/ Nici nu mai ai tu unde jungherul să-l împlânţi.[11]

Această elegie IV, 16 din *Pontica* transfigurează aceeaşi temă ca elegia I, 15 din *Amores*, analizată mai sus. Are, în centrul său, *topos*-ul *catalogus poetarum Romanorum*. În prolog, poetul afirmă puterea gloriei literare, care nu poate fi întunecată de pizmaşi, iar în epilog sugerează, prin imaginea trupului istovit de răni, starea tragică provocată de exil.

Evocarea poeţilor contemporani – peste 30 la număr – reprezintă un „compendiu literar“ care dă seama despre efervescenţa spiritului creator de la Roma. Nu s-au păstrat operele acestor scriitori, dar, prin evocarea lui Ovidiu, cunoaştem astăzi numele lor. Reluăm pe cei caracterizaţi printr-o sintagmă revelatoare. Rabirius este elocvent, Macer cântă Ilionul, Pedo este sideral, Carus a scris despre Heracle, Severus a preamărit regi, Sabinus a pus pe Ulise să scrie Penelopei, a lăsat neterminate operele sale *Traezena* şi *Fasti,* Largus mută pe Antenor în Gallia, Camerinus cântă ruinele Troiei, Tuscus este poet al Filidiei, erau vestiţi şi poeţii mării şi poeţii războaielor africane, Marius este un poliscriptor, Trinacrius a scris Persiada, Lupus a scris despre Menelau şi Elena, alt poet a tradus *Feacida*, Rufus cântă pe lira lui Pindar, Turanus este poet tragic, Melissus, poet comic, Varus şi Gracchus aduc pe scenă tirani, Proclus rivalizează cu Calimah, Passer este bucolic, Gratius cinegetic, Fontanus cântă naiade, Capella scrie distihuri. Erau şi alţi poeţi străluciţi, vârstnici sau tineri, dintre care Ovidiu aminteşte numai pe nobilul Cotta, „pavăză a forului şi lumină a muzelor”. În acest sobor de poeţi, Ovidiu era vestit şi citit de mulţime.

---

[11] Versiune românească publicată de Teodor Naum (v. ediţia Ovidiu, *Triste şi Pontice*, Bucureşti, Editura Univers, 1972).

Ovidiu evocă lumea literară latină pentru a ilustra gloria şi prețuirea artei contra căreia pizmaşii nu au putere. Gloria şi perenitatea artei este, pentru poetul exilat, o consolare a vieții sale îndurerate. Aflăm că poeții Romei cultivau genul liric, epic, dramatic, că abordau teme istorice, mitologice, erotice, rivalizând cu Pindar sau Calimah, şi că erau celebri la Roma. Poemul lui Ovidiu e important pentru istoria literară latină şi pentru sociologia artei.

Eminescu a cunoscut, incontestabil, această elegie a lui Ovidiu, dar a valorificat-o într-un mod superior. La nivel referențial, disociază, în „scripturile române”, generații opuse valoric, caracterizează poeții prin sintagme figurate originale, memorabile şi, dincolo de aceste fapte de istorie literară, proiectează condiția umană în orizont metafizic, apăsând pe destinul tragic al omului în univers.

Privind comparativ elegia *Pontica* IV, 16 a lui Ovidiu şi poemul lui Eminescu, observăm că nu elementele imitative, ci elementele emulative, creatoare au pondere semnificativă. Relevăm câteva: 1. Ovidiu se referă numai la contemporanii săi, nu şi la predecesori, 2. Poeții contemporani cu Ovidiu sunt glorificați, nu vituperați, 3. Sintagmele care caracterizează poeții sunt, la Ovidiu, frecvent referențiale, constatative, fără avânt poetic, pe când la Eminescu sunt valorizante şi încărcate de fervoare poetică, 4. Atitudinea față de lume a lui Ovidiu e clasicizantă, luminată de gloria artei, în timp ce la Eminescu este romantică, umbrită de viziunea tragică asupra existenței.

Ovidiu, în viața sa de exil, descoperă izvoarele artei tragice, transfigurând în ipostaze varii durerea existențială, dar universul său imaginar, cu puternice seisme psihice, nu este susținut de o infrastructură filozofică generată de aspirația spre absolut. Versul final al poemului ovidian: *non habet in nobis iam nova plaga locum* („nu are loc în trupu-mi acum o rană nouă“) este antologic, simpatetic, dar nu universal, căci nu se înalță la un altruism filozofic existențial.

Pe baza incursiunii comparative de mai sus, referitoare la valorificarea unui topos literar celebru, putem formula următoarele concluzii:

1. Receptarea poeziei lui Ovidiu în opera eminesciană s-a întrupat în poeme remarcabile. Eminescu a scris poezia *Epigonii*, aşa cum scrisese mai înainte *Speranța*[12], marcat de lectura creației marelui poet latin. Poetul român nu imită, ci metamorfozează modelul într-o poezie cu valoare estetică superioară. Poemul *Epigonii*, prin mesaj şi stil, reprezintă o capodoperă a literaturii romantice româneşti şi europene.

2. Prin poemele create în relație cu opera lui Ovidiu, Eminescu pune în circulație, în literatura română, *topoi* literari, cunoscuți din antichitate până azi, îmbogățind astfel lirica românească şi poezia romantică din veacul său cu piese antologice. Poetul român cultivă concordanțe analogice, înnobilându-le cu geniul său, depăşind însă imitațiile convenționale din literatura românească anacreontică sau paşoptistă, promovând emulația şi fantezia şi un limbaj poetic revoluționar.

3. Întoarcerea marilor creatori la izvoarele literare greco-latine este benefică. Eminescu a înțeles sistemul de valori antic şi funcția lui catalitică în cultura modernă. Omul modern se redescoperă pe sine în spiritualitatea clasicismului greco-roman, luminat de *logos, ethos* şi *pathos* şi, totodată, descoperă o stea polară care poate să-l călăuzească în haosul existenței diurne.

---

[12] Traian Diaconescu, *Il motivo della speranza in Ovidio ed Eminescu*, în „Atti del Convegno Internazionale „Mihai Eminescu”, Venezia, 18-20 maggio 2000, Iaşi, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 2001, p. 225-231. Vezi şi idem, *Motivul speranței la Ovidiu şi Eminescu*, în „Convorbiri literare”, an CXXXIV, nr. 4, aprilie 2000, p. 17-18.

Eminescu şi Ovidiu
Metamorfoza unei imagini literare

Traian DIACONESCU

A trecut aproape un secol şi jumătate de când Maiorescu observa, pe bună dreptate, că Eminescu excelează prin „iubirea şi înţelegerea artei antice”[1]. Acest adevăr spiritual a fost cercetat adesea, dar nu sub forma unei *monografii* a relaţiilor marelui nostru poet cu antichitatea greco-latină. S-au scris, fără îndoială, studii şi articole[2] pertinente cu această temă, însă incursiunile realizate nu au dezvăluit totdeauna dinamica proteică a receptării culturii antice în creaţia eminesciană.

Poeţii latini care au influenţat, preponderent, opera eminesciană sunt Lucreţiu, Horaţiu, Vergiliu şi Ovidiu[3]. Din opera lui Ovidiu, Eminescu a valorificat teme, mituri, personaje, imagini şi chiar a tradus un celebru distih elegiac[4] din ciclul scrisorilor pontice: *Donec eris felix multos numerabis amicos/ Tempora si fuerint nubila solus eris.* („Până vei fi fericit, număra-vei amici o mulţime/ Cum se vor întuneca vremile

[1] T. Maiorescu, *Direcţia nouă şi poezia şi proza românească* (1872), în vol. *Critice*, Bucureşti, Socec, 1984, p. 174.

[2] *Eminescu şi clasicismul greco-latin. Studii şi articole*, ediţie îngrijită, prefaţă, note, bibliografie, indice de Traian Diaconescu, Iaşi, Junimea, 1982.

[3] Dintre studiile recente referitoare la receptarea lui Ovidiu în creaţia eminesciană, v. Ştefan Cucu, *Publius Ovidius Naso şi literatura română*, Constanţa, Editura Ex Ponto, 1997, passim.

[4] Traian Diaconescu, *Eminescu şi arta traducerii din poezia greco-latină*, în „Analele Universităţii Al. I. Cuza din Iaşi”, 1965 şi Emil Manu, *Eminescu traducător: note la o traducere din Ovidiu*, în „Viaţa Românească” 16, nr. 11, 1963, p. 175-177.

singur rămâi”). În rândurile de mai jos vom prezenta, în perspectivă comparativă, o imagine ovidiană care a fost interferată, cu funcții noi, într-o grefă metaforică eminesciană.

Imaginea antologică *„noi cârpim cerul cu stele şi mânjim marea cu valuri”* defineşte artistic statutul calp al epigonilor din vremea lui Eminescu. Această imagine[5] are, surprinzător, punct de plecare în opera de tinerețe a lui Ovidiu. Poetul latin, în volumul *Amores*, cartea a II-a, elegia 10, transfigurează o stare de suflet neobişnuită, anume, dragostea simultană pentru două sclave cu nuri fără seamăn. Poetul, împins ca o luntre de vânturi puternice, întreabă pe Venus de ce îi sporeşte chinul. Oare, spune poetul, nu are destulă grijă cu o singură iubită? După această întrebare retorică, Ovidiu scrie un distih care cuprinde o imagine poetică extraordinară. Această imagine a cucerit sensibilitatea lui Eminescu şi l-a determinat s-o valorifice, într-un context nou, în poemul său *Epigonii*.

Prezentăm mai jos textul latin[6] al acestei elegii şi în traducerea sa în limba românească[7].

ELEGIA X
AD GRAECINUM

Tu mihi, tu certe (memini) Graecine, negabas./ Uno posse aliquem tempore amare duas./ Per te ego decipior; per tedeprensus inermis,/ Ecce, duas uno tempore turpis amo./ Utraque formosa est, operosae cultibus ambae;// Artibus, in dubio est, haec sit an illa prior./ Pulchrior hac illa est, haec est quoque pulchrior illa;/ Et magis haec nobis, et magis illa placet./ Errant, ut ventis discordibus acta phaselos,/ Dividuumque tenent alter et alter amor./ Quidgeminas, Erycina, meos sine fine dolores?/ Nonne erat in curas una puella

[5] D. Florea Rarişte, *O imagine din Ovidiu la Eminescu*, în vol. *Antichitatea şi moştenirea ei spirituală*, Iaşi, Tipografia Universității, 1980, p. 217-220.

[6] Textul latin a fost reprodus din vol. Ovide, *Oeuvres Complètes*, ed. Nisard, Paris, Firmin-Didot, 1881.

[7] Traducerea în limba română a fost realizată de Maria Valeria Petrescu (v. Ovidiu, *Heroide*, *Amoruri*, *Arta iubirii*, *Cosmetice*, Bucureşti, Editura Minerva, 1977).

satis?/ ***Quid folia arboribus, quid pleno sidera coelo,/ In freta collectas alta quid addis aquas?/*** Sed tamen hoc melius, quam si sine amore jacerem./ Hostibus eveniant vita severa meis,/ Hostibus eveniat viduo dormire cubili/ Et medio laxe ponere membra toro;/ At mihi saevus amor somnos abrumpat inertes,/ Simque mei lecti non ego solus onus./ Me mea disperdat nullo prohibente puella,/ Si satis una potest; si minus una, duae./ Sufficiam (graciles, sed non sine viribus, artus;/ Pondere, non nervis, corpora nostra carent)/ Et lateri dabit in vires alimenta voluptas:/ Decepta est opera nulla puella mea./ Saepe ego lascivae consumto tempore noctis/ Utilis et forti corpore mane fui./ Felix, quem Veneris certamina mutua rumpunt!// Di faciant, leti causa sit ista mei!/ Induat adversis contraria pectora telis/ Miles et aeternum sanguine nomen emat;/ Quaerat avarus opes, et quae lassarit arando/ Aequora, perjuro naufragus ore bibat;/ At mihi contingat Veneris languescere motu,/ Quum moriar, medium solvar et inter opus:/ Atque aliquis nostro lacrimans in funere dicat/ „Conveniens vitae mors fuit ista tuae”.

AMORURI
ELEGIA II, 10

Tăgăduiai tu, Grecine, chiar tu, mi-aduc bine aminte,/ Că dintr-o dată-ai putea două femei să iubeşti./ Numai din pricina ta am fost luat nearmat fără veste,/ Uite că, neruşinat, două femei îndrăgesc./ Sunt amândouă frumoase şi slujnice sunt amândouă;/ Mai iscusită c-ar fi una din ele nu ştiu./ E mai frumoasă întâia, a doua-i şi ea mai frumoasă;/ Când una-mi place şi cealaltă-mi place mai mult./ Cum de potrivnice vânturi împinsă-i o luntre uşoară,/ Tot astfel şi-al meu dor tras e-n potrivnice părți./ Zână din muntele Eryx, de ce-mi măreşti veşnicul zbucium?/ N-aveam eu grijă de-ajuns pentru-o ibovnică doar?/ *Ce mai pui frunze pe pomi şi pe cerul întins alte stele?/ Ce mai torni val după val peste adâncuri de mări?*/ Totuşi aşa e mai bine decât fără dragoste-n viață./ S-aibă duşmanii, doresc, traiul lor neprihănit!/ S-aibă duşmanii un somn în culcuş singuratic şi rece/ Şi cât e patul

de larg să se-ntindă pe el!/ Crudul Amor să mă smulgă din somnul cel leneş pe mine,// Sarcină patului meu nu vreau eu singur să fiu!/ Să mă-ndrăgească-o iubită precât îi e voia, iar dacă/ Singură nu va putea, fie şi-a doua atunci!/ Încă mă simt în putere, firav, însă nu fără vlagă;/ De greutate-i lipsit, nu de tărie-al meu trup!/ Şi puteri noi îmi va da, ca o hrană în vine, iubirea:/ Dintre drăguțe n-a fost una să mi se fi plâns./ După o noapte de joacă, adesea în zori am fost iarăşi/ Sprinten să-ncep alte trebi, zdravăn asemeni la trup./ Ce fericit este-acela ce cade sub steagul Venerei!/ Zeii să-mi facă-ntr-o zi parte de-asemeni sfârşit!/ Pieptul să-şi puie-naintea vrăjmaşelor arme ostaşul,/ Veşnic renume să-i dea sângele-n lupte vărsat;/ Cate departe zgârcitul avere, cu nava pe mare,/ Şi obositul talaz umple-i vicleanul gâtlej;/ Dat fie-mi mie să-albesc sub stindardul Venerei în slujbă,/ Ca totdeauna luptând în bătălie să mor:/ Şi lăcrimând pe mormântu-mi, oricine aşa să grăiască:/ „Moartea tot astfel i-a fost cum pân' la urmă-a trăit!"

Distihul latin: ***Quid folia arboribus, quid plena sidera coelo/ In freta collectas alta quidaddis aquas****?*, în traducere românească filologică: „De ce adaogi frunze arborilor, de ce ‹adaogi›stele cerului plin, de ce «adaogi» valuri învolburate pe marea adâncă?" a fost prelucrat, în mod superior, de poetul român. Eminescu a valorificat nu numai ideea, ci şi expresia ovidiană, dar în alt context. Poetul român slăveşte înaintaşii din generația paşoptistă şi vituperează epigonii din vremea sa: *„Voi credeați în scrisul vostru, noi nu credem în nimic"*. Această idee este reluată, cu forță artistică nouă, peste câteva versuri: *„Voi pierduți în gânduri sfinte/ Convorbeați cu idealuri/ Noi cârpim cerul cu stele şi mânjim marea cu valuri"*. Metaforele acestea antologice, chiar dacă le întâlnim la Ovidiu, dobândesc, la Eminescu, vigoare artistică nouă şi forță polemică singulară.

În ce constă miracolul transfigurării eminesciene față de Ovidiu? Pentru a înțelege acest proces trebuie să coborâm la analiza de text. În această perspectivă disociem: 1. registru tematic diferit: Ovidiu cultivă tema erotică, Eminescu tema

social-politică; 2. atitudinea faţă de fapt: Ovidiu e şovăielnic şi concesiv, Eminescu este ferm şi incisiv; 3. expresia sintactică: Ovidiu utilizează o întrebare retorică, Eminescu propoziţii vituperante; 4. mijloace morfologice: poetul latin foloseşte persoana a II-a singular, adresându-se unei forţe transcendente, poetul român utilizează persoana I plural, vizând puterea imanentă a mulţimii; 5. elemente lexico-semantice: Ovidiu se referă la arbori, cer şi mare, Eminescu selectează numai cerul şi marea, apăsând pe înalt şi adânc şi, în sfârşit, 6. Ovidiu foloseşte inexpresivul verb **addis**, pe când Eminescu utilizează sugestivele metafore noi*: „**cârpim** cerul cu stele şi **mânjim** marea cu valuri”.*

În urma acestei scurte analize comparative percepem mai lesne pecetea creatoare a geniului eminescian. Eminescu este un poet filozof din stirpea vizionarilor care *„făceau valul să cânte şi puneau steaua să zboare”.* El nu imită, ci metamorfozează, are harul lui Midas, de a preschimba ţărâna în aur. Ovidiu, în *Amores*, este un poet estet, preponderent ludic, retoric şi muzical, dar fără rezonanţele de orgă ale cugetării şi artei eminesciene.

Eminescu – parnasian?

Maria LUNGU-CLIVINSCHI

Pentru o bună înțelegere a poetului sînt necesare mai multe referințe la paginile sale şi la acelea ale culturii universale. Descoperind estetica lui Ovidiu încă în timpul studiilor gimnaziale la Cernăuți, în cartea lui G. Reinbeck *Mythologie für Nichtstudierende*, Eminescu se întoarce la frumusețea senină antică. Nume mitologice, ca Hercule, Venus, Adonis, Diana, Narcis, pătrund în simbolistica eminesciană, începînd cu primele poeme. Mai mult, arta poetică a *Metamorfozelor* lui Ovidiu este vădită în toată creația poetului de la Botoşani. Ceea ce îl interesează pe Eminescu, în primul rînd, este începutul – haosul – acel „conglomerat inform" (denumit de Ovidiu, în *Metamorfoze*), din care s-au desprins elementele care au creat universul, totalitatea lumii sensibile.

Apoi, în notele luate de poetul român în timpul cursurilor de istorie a filozofiei la Viena, găsim că gînditorul grec Epicur se entuziasmase de un vers din Hesiod („La început a fost haosul"). Ca şi Epicur şi Hesiod, Eminescu se consacră studiului înțelepciunii şi dezlegării tainelor universului. Primele poezii şi chiar imagistica *Luceafărului* denotă reprezentarea imaginii haosului. În *Scrisoarea I*, citim versurile: „De atunci şi pînă astăzi colonii de lumi pierdute / Vin din sure văi de chaos pe cărări necunoscute". În *Luceafărul*, contemplăm splendoarea spectacolului cosmic surprins o dată cu ivirea lui Hyperion: „Şi din a chaosului văi / Un mîndru chip se-ncheagă".

Recitind şi confruntînd textele eminesciene, remarcăm un alt element al naturii desprins din haos – marea – cu o vizibilă valoare simbolică. Marea, dar şi elementul acvatic, reprezintă la el un mod poetic de a sugera abisul. După arătările mitologiei greceşti, preluate apoi de Ovidiu şi de Catul

(cf. *Nunta lui Peleu şi a zeiţei Thetis*), Okeanós şi apele care scaldă uscatul sînt prezente şi ele în versurile eminesciene (cf. *Mai am un singur dor*). În spiritul tradiţiei elenice, în care elementul marin este atît de frecvent (cf. *Odiseea*, de Homer; *Plînsul Danaei*, de Simonide), imaginea mării prinde contururi în poezia eminesciană, precum şi în poezia parnasiană herediană (în *Antonio şi Cleopatra*) sau gautieriană (în *Poema femeii. Marmoră de Paros*).

Senzaţiile acustice, atît de vii în opera lui Eminescu, sînt personificate, în bună parte, de Eol, zeul vîntului la vechii greci. Dar foşnetele frunzelor, murmurul izvorului, şoaptele pădurii sînt generatoare de linişte sufletească. Eminescianul Eol întruchipează sensibilitatea extremă a poetului, sufletul şi cugetul lui vibrează, precum o harpă eoliană, la neliniştile şi bucuriile lumii. Imaginea lui Eol ne transpune în lumea poeziei, evidenţiată prin prezenţa „arfei", a lirei, a muzicii de sfere (cf. şi *Slăvită doamnă*, de D.G. Rossetti), a laurului, semne distinctive ale lui Apolo[1]. După cum se ştie, acesta din urmă este zeul cîntecului liric, al luminii, al seninătăţii, al echilibrului sufletesc, al artei, „patron" şi inspirator al poeţilor. Alături de zeul Apolo trebuie socotită şi imaginea lui Orfeu, legendarul cîntăreţ trac, una din figurile mitice îndrăgite de Eminescu.

În ipostaza Luceafărului eminescian, care (în lumea lui) rămîne „nemuritor şi rece", senin şi detaşat de grijile terestre, *Hyperion* (etimologic: 'cel deasupra mergător') este o altă răsfrîngere a lui Apolo (ca şi Hyperion la Friedrich Hölderlin).

Elementul selenic, lunar, înfăţişat prin Diana sau Selena, este şi el o reflectare a apolinicului eminescian. Diana, sora lui Apolo, este zeiţa lunii şi zîna codrilor, *codrul* constituind un topos eminescian arhicunoscut (cf. *Ce te legeni?*; *Revedere*; *Călin*; *Povestea codrului*; *Lacul*). Surprindem imaginea nuanţată gautieriană din versurile eminesciene tocmai în reprezentările poetice ale codrului. Imaginile selenice din poezia eminesciană şi din opera ovidiană converg. Astfel, citim: „Luna,

---

[1] Cf. Grigore Tănăsescu şi Andrei Nestorescu, *Eminescu şi Elada*, „Revistă de istorie şi teorie literară", tom 18 (1969), nr. 1, p. 50 ş.u.

zîna Daciei, vine la a zeilor serbare” (în *Memento mori*). În versurile eminesciene, Diana este reprezentată „bălaie”, ca şi în poezia rossettiană (cf. *Slăvită doamnă*) şi gautieriană (cf. *Simfonie în alb-major*; *La Diva*). Din exemplele date transpare un ideal estetic concretizat în frumuseţea imaculată a femeii, imagine destul de frecventă în literatură de la începuturi pînă în timpurile moderne. Or, opera romanticului Eminescu anunţă modernismul românesc, fie el simbolism ori parnasianism. Dar Eminescu însuşi nu se consideră parnasian. O poezie din 1876, publicată postum, confirmă că poetul cunoştea doctrina Parnasului: *„Eu nu cred nici în Iehova / Nici în Budha Sakya-Muni / Nici în viaţă nici în moarte / Nici în stingere ca unii... // ... / Nu mă-ncîntaţi nici cu clasici / Nici cu stil curat şi antic – / Toate-mi sînt de-o potrivă, / Eu rămîn ce-am fost: romantic”.*

Cînd se declară romantic, Eminescu se opune clasicismului rigid şi se afirmă prin cultul sentimentului şi al fanteziei creatoare, prin preferinţa pentru pitorescul naturii şi culoarea locală, prin valorificarea surselor de inspiraţie din cultura umanităţii, prin interesul pentru poezia populară şi tradiţiile naţionale, înclinînd spre lirism (spre deosebire de parnasieni, care pledau doar pentru cultul frumuseţii formale), visare şi melancolie. Este adevărat că Eminescu cunoştea şi doctrina şi operele romanticilor francezi (Lamartine, Hugo, de pildă). Cultura germană, prin Şcoala de la Viena, este însă hotărîtoare în desăvîrşirea procesului poetic eminescian. Atît romantismul german, cît şi filozofia lui Schopenhauer, în care poetul regăseşte nu doar vederile unui cuget înrudit, dar şi căile care orientau către izvoarele înţelepciunii antice, consolidează originalitatea poeziei eminesciene. „Caracterul de eternă prezenţă a vieţii” în toate manifestările sale, scrutate atît din interior, cît şi din exterior, – iată esenţa esteticii lui Schopenhauer, preluată de Eminescu şi materializată în versurile sale. „Obiectivitatea voinţei – scrie Schopenhauer – are drept formă necesară prezentul, punct indivizibil care taie timpul prelungindu-se la infinit în două direcţii şi care rămîne nezguduit, asemenea unei amiezi eterne pe care nici o noapte n-ar răcori-o, sau întocmai ca soarele care arde fără încetare în timp ce nouă ni se pare că

se cufundă în sînul nopţii [...]”[2]. „Lumea concepută ca o clipă” încremenită este o temă schopenhaueriană şi greacă antică (din epoca lui Xenofan, Parmenide şi Zenon), care prinde viaţă în poezia lui Eminescu (cf. *Cu mîne zilele-ţi adaogi*, de pildă), reprezentînd metamorfoza concepţiilor estetice senine în raport cu pesimismul din opera timpurie a poetului. Dacă în *Venere şi Madonă*, din poezia de tinereţe, Eminescu redă chipul frumuseţii antice prin stilizarea contururilor neîntinate ale icoanelor creştine şi se apropie prin aceasta de estetica romantismului şi parnasianismului francez, versurile *Glossei* vorbesc de la sine despre „substanţa concentrată” în oricare din imaginile fulgurante, pe care doar ochiul poetului şi al filozofului le poate iscodi. În această ordine de idei, motivul amintirii, care face să renască cultura civilizaţiilor dispărute şi cele mai frumoase clipe surprinse de poet în lumea înconjurătoare, este şi el invocat în cugetările schopenhaueriene. „Prezentul – scrie Schopenhauer – e totdeauna în faţa noastră cu tot ce închide în el: ceea ce conţine şi ceea ce este conţinut rămîn solide, nezguduite, precum e curcubeul deasupra cascadei. Căci viaţa e asigurată voinţei, şi prezentul e asigurat vieţii. Desigur, atunci cînd cugetăm la miile de ani care s-au scurs şi la miile de oameni care au trăit, ne putem întreba: Cine au fost aceştia? Ce au devenit? Dar n-avem în schimb decît să ne reamintim propria viaţă, să evocăm scenele ei şi să ne întrebăm din nou: Ce au fost toate acestea? Ce a rămas cu ele?”[3] Prin urmare, efemerul lucrurilor şi contemplarea propriului trecut sînt atitudini poetice, întîlnite şi în poezia parnasiană. În versurile eminesciene (cf. *Melancolie*), astfel de atitudini se expun printr-un alt unghi de vedere: „elementul spiritual se află în subtext, se simte dincolo de suprafaţa «ta-

---

[2] Cf. Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (*Lumea ca voinţă şi reprezentare*), vol. I, IV, ed. Grisebach (Reklam), p. 363 ş.u., apud Tudor Vianu, *Alecsandri, Eminescu, Macedonski*, antologie, postfaţă şi bibliografie de Constantin Ciopraga, Editura Minerva, Bucureşti, 1974, p. 57-58.

[3] *Ibidem*, p. 364, apud *ibidem*, p. 62-63.

bloului»”[4]. Pe Eminescu nu îl interesează doar frumuseţea plastică exterioară, care constituia temelia doctrinei parnasiene. Poezia eminesciană aderă mai degrabă la fondul de idei al esteticii lui Schopenhauer şi Goethe, care conţine ideea versului ca „un bloc rezistent”. Consecvenţa internă a poeziei lui Eminescu nu constă doar în „materia dură” a versului parnasian, dar şi în expresia voluptăţii şi a durerii tot de esenţă schopenhaueriană. „Pentru că ne-am convins – scrie Schopenhauer – că durerea, ca durere, alcătuieşte esenţa vieţii [...].”[5] După opinia multor critici şi a lui Tudor Vianu, în special, Eminescu a găsit prin opera lui Schopenhauer „calea nu numai către vechile izvoare ale înţelepciunii indice, dar şi pe acelea ale stoicismului greco-roman”.

Este adevărat şi faptul că poetul român nu şi-a sintetizat niciodată concepţiile estetice, aşa cum nu au făcut-o nici John Keats ori Anna Ahmatova, pentru că nu au simţit nevoia. Întrebuinţînd un termen al lui Jacques Derrida, Eminescu „diseminează” elementele conceptuale prin întreaga-i operă. Modernismul său constă nu în imitarea modelelor sau în amplele descrieri cu caracter didactic, ci în „exactitatea poetică” şi în fulguraţiile ideatice. Stilul său de esenţă homerică scrutează tezaurul limbii, al acelui „increat”, despre care vor vorbi mai tîrziu Osip Mandelştam (în *Silentium*) sau Ion Barbu (în *Increat*). Frumuseţea aparte a versului eminescian exprimă acel raport dintre „logos” şi „cosmos”, mai ales în sonetul *Trecut-au anii*: „Să smulg un sunet din trecutul vieţii. / Să fac, o, suflet, ca din nou să tremuri / Cu mîna mea în van pe liră lunec; // Pierdut e totu-n zarea tinereţii / Şi mută-i gura dulce-a altor vremuri”. Obişnuit să mediteze, poetul ascultă muzicalitatea „vocii interioare” a limbii, aşa cum ascultă murmurul izvorului, al vîntului sau al pădurii: de la foşnet, şoaptă pînă la sonoritatea melodioasă a cornului. Pe toate le transpune în versu-i la fel de mlădios, dulce şi sonor. În acelaşi timp, sen-

---

[4] Cf Viorica S. Constantinescu, *Exotismul în literatura română din secolul al XIX-lea*, Universitatea „Al. I. Cuza”, Iaşi, 1977, p. 95 ş. u.

[5] Schopenhauer, *Die Welt [...], op. cit.*, p. 409, apud *ibidem*, p. 65-66.

timentul contradictoriu (de esență hegeliană) creează tensiunea poetică, făcînd ca versul să reziste.

Pe de altă parte, acest romantic modern introduce pentru prima oară în literatura română poezia cu formă fixă (sonetul, glosa), care implică travaliu artistic şi concizie. Printre mijloacele sale artistice, *strunirea* versului este evidentă: „În sonetul lui (Eminescu) – scrie Caracostea – nu este o astfel de împietrire [ca la parnasieni], ci o dinamică înstrunată, o încordare a elementelor. Cu tot caracterul lui stăpînit, sonetul acesta este în fond viață şi mişcare”[6]. Toate aceste elemente estetice se întîlnesc şi în poezia parnasiană. Observația lui T. Vianu asupra particularității stilului lui Eminescu, „prin care nuanța morală se introduce şi în pictura lucrurilor”, confirmă opțiunea poetului român pentru arta romantică.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Eminescu, Mihai, *Opere*, I-IV, Bucureşti, 1973-1974

Călinescu, George, *Opera lui Eminescu*, I-II, Bucureşti, 1969

Cheie-Pantea, Iosif, *Eminescu şi Leopardi. Afinități selective*, Editura Minerva, Bucureşti, 1980

Constantinescu, Viorica, *Exotismul în literatura română din secolul al XIX-lea*, Universitatea „Al. I. Cuza”, Iaşi, 1977

Negoițescu, Ion, *Poezia lui Eminescu*, Bucureşti, 1968

Popescu, Iulian, *Sensuri din forme*, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iaşi, 1996

Raşcu, I.M., *Eminescu şi cultura franceză*, Bucureşti, 1976

Rusu, Liviu, *Eminescu şi Schopenhauer*, EPL, Bucureşti, 1966

Tănăsescu, Grigore şi Andrei Nestorescu, *Eminescu şi Elada*, „Revista de istorie şi teorie literară”, tom 18 (1969), nr.1

Vianu, Tudor, *Alecsandri, Eminescu, Macedonski*, antologie, postfață şi bibliografie de Constantin Ciopraga, Editura Minerva, Bucureşti, 1974

---

[6] D.Caracostea, *Arta cuvîntului la Eminescu*. Editura Junimea, Iaşi, 1980, p. 273, apud Iulian Popescu, *Sensuri din forme,* Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iaşi, 1996, p. 140.

Eminescu şi Novalis.
Idealismul magic

Leonida MANIU

Credința în puterea miraculoasă a artei de a interveni şi schimba cursul firesc al lucrurilor are, probabil, vârsta imaginației. Cântecele magice, ca şi amintirea „miticului poet”, care, cu sunetele lirei lui, mişca stâncile şi îmblânzea fiarele, sunt expresia nemijlocită a acestei constante a spiritului creator, pe care subconştientul colectiv a reținut-o şi a conservat-o cu însuşirile ei bune şi rele. De aici, din această incintă sacră, ea şi-a făcut simțită prezența, mai proeminent sau mai discret, de-a lungul tuturor epocilor literare.

În cadrul clasicismului, care recomanda imitarea naturii (umane) în ceea ce aceasta are esențial şi perfect (*la nature en perfection*), un astfel de deziderat era, în parte, zădărnicit de imperativul respectării principiului verosimilității şi necesarului sau, mai exact spus, al unei anume conformități cu lumea reală. În ciuda acestui fapt nu s-ar putea nega că plăsmuirea clasică, în măsura în care este o creație a imaginației, ar fi cu totul lipsită de atributele idealității. Fără ostentație, arta aceasta îşi exercita însă acțiunea ei modelatoare, propunând un tip uman exemplar.

Evoluând însă pe alte coordonate estetice decât clasicismul, romantismul oferea spectacolul inedit al reducției realității la eu. Grație rigorii şi cutezanței criticismului kantian, acesta devine un concept cheie, veritabil centru de iradiere a cunoaşterii. „Sensul general al filozofiei lui Kant – scrie Hegel – este că determinații ca acelea de universalitate şi necesitate nu se află în percepție, aşa cum a arătat Hume; aşadar, ele au un alt izvor decât perceperea, şi acest izvor este subiectul, eul

în conştiinţa de sine”[1]. Încolţind în această brazdă, ideile urmaşilor lui Kant vor consolida fundamentele filozofice ale esteticii romantice. Sub acest aspect, şi în strânsă legătură cu tema abordată, merită evidenţiată îndeosebi contribuţia lui Fichte şi Schelling. Exacerbarea eului dobândeşte la cel dintâi proporţii nemăsurate. Realitatea obiectivă (*noneul*) nu este decât o creaţie a *eului*, menită să asigure realizarea acestuia. „În limbajul fichtean – afirmă C.I. Gulian – eul teoretic – care consideră lumea drept obiectivă – *nu ştie* că această lume este creaţia eului practic, care şi-a creat obiectul ca un câmp de activitate şi totodată ca expresie a propriei sale activităţi”. Cu alte cuvinte, „eul este rădăcina şi coroana tuturor fenomenelor”[2]. Eliberat de greutatea materiei, beţia sau jubilaţia eului instituie, în procesul creaţiei artistice, preeminenţa subiectivităţii şi a libertăţii absolute, încât, fără punctele de sprijin ale obiectivului şi necesarului, tendinţa de a se nega perpetuu va sfârşi adâncindu-se în neantul propriei inconsistenţe.

Plecând de la Fichte, dar abolind disjuncţia eu-noneu, Schelling admite existenţa puternic spiritualizată a unei realităţi (natura) în afara eului. De data aceasta însă, natura şi spiritul nu mai sunt gândite ca opoziţii, ci ca perechi în cuprinsul unei totalităţi sau idealităţi absolute, a cărei esenţă numai arta o poate sesiza şi înfăptui. „Lucrul cel mai de seamă – constată Ricarda Huch – era pentru romantici că înclinaţia lor înnăscută de a considera natura şi spiritul ca pe un singur tot era acum confirmată de Schelling şi înălţată la demnitatea de concepţie ştiinţifică. Schelling ştia cu exactitate ce erori catastrofale se pot săvârşi atunci când fenomene coexistente sunt concepute doar sub raportul cauză-efect; (...) El socotea natura şi spiritul, lumea lăuntrică şi cea din afară ca fenomene existente, care se explică reciproc”[3]. Ca atare, ideea că „natura e spirit vizibil,

---

[1] Hegel, G.W.Fr., *Prelegeri de istoria filozofiei*, vol. II, Bucureşti, Editura Academiei R.S.R., 1964, p. 587.

[2] Gulian, C.I., *Introducere în istoria filozofiei moderne*, Bucureşti, Editura Enciclopedică Română, 1974, p. 263.

[3] Huch, Ricarda, *Romantismul german*, Bucureşti, Editura Univers, 1974, p. 146-147.

iar spiritul e natura invizibilă”[4] constituie una din constantele acestui mod de a gândi, cu consecinţe extrem de fecunde în elaborările artistice viitoare.

În sfârşit, pentru a înfăţişa o imagine cât mai completă a conţinutului de idei care au intrat în componenţa ideologiei romantice, trebuie să pomenim şi scrierile care au întreţinut un interes pătimaş pentru enigmatic şi miraculos. Este vorba de lucrările mai vechi sau mai noi ale unor vizionari, astrologi, magi şi exorcizatori (Paracelsus, Boehme, Swedenborg, Baader, Hemsterhuis ş.a.) care, mai evident sau mai abscons, „se vor fi întors la cosmologia Renaşterii, la marile mituri neoplatonice sau la filozofia naturii a presocraticilor”[5], ca şi la „nenumăratele aluviuni de origine orientală care supravieţuiau în ocultismul tradiţional”[6]. Pe urmele lor, romanticii cred în existenţa unei forţe cosmice care străbate şi leagă toate elementele lumii materiale şi spirituale într-un întreg. Coborând în sine sau în inconştient, unde are loc contactul între cele două lumi, omul găseşte drumul, pe temeiul analogiei dintre micro şi macrocosmos, spre propria sa integrare în univers, ca şi spre dominarea acestuia prin puterea spiritului.

Transferate şi dezvoltate în planul estetic, astfel de idei vor sfârşi prin a transforma imaginea lumii exterioare într-o simplă proiecţie a celei lăuntrice. Descătuşată din chingile raţiunii, „spontaneitatea creatoare şi constructivă”[7] a noului spirit îşi plămădea, prin contribuţia decisivă a imaginaţiei şi visului, structurile sale artistice inconfundabile. În felul acesta, romanticii nu au făcut decât să ilustreze, prin opera lor, comandamentul kantian de a crea firesc şi necesar precum natura. De aici, prestigiul pe care, în estetica acestora, îl cunoaşte geniul, forţa spirituală capabilă să răspundă unei asemenea cerinţe şi, în consecinţă, să pună temeliile unor lumi noi. Geniul – ob-

---

[4] Mönch, Walter, *Deutsche Kultur von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, München, 1962, p. 214-215

[5] Béguin, Albert, *Sufletul romantic şi visul*, Bucureşti, Editura Univers, 1970, p. 23.

[6] Idem, Ibidem, p. 83.

[7] Blaga, Lucian, *Zări şi etape*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968, p. 84.

servă Novalis – „e acea facultate de a vorbi despre obiecte imaginare ca despre nişte obiecte reale şi de a le trata ca atare”[8]. Însă singurul domeniu în care acesta se putea realiza integral şi superior rămânea deocamdată arta. „Spiritul veacului” opera în aceeaşi direcţie, întrucât câmpul axiologic era dominat de o concepţie estetică asupra lumii. Astfel, – scriu autorii unei *Istorii a Esteticii* – „conceptul de imaginaţie artistică, aşa cum fusese el dezvoltat de către Kant, deschidea, drumul unui nou tip de speculaţie îndrăzneaţă. O noţiune estetică s-a instalat la cârma metafizicii, iar estetica, la rându-i, a fost remodelată din punctul de vedere al metafizicii idealiste”[9]. Graţie, aşadar, unei atari stări de lucruri, locul central ocupat de valoarea estetică în acest ansamblu, îi oferea acesteia prilejul de a veni în atingere cu tendinţele celorlalte aspecte ale culturii şi, totodată, de a explica propensiunea spre totalitate a romanticilor. Lărgirea orizontului cunoaşterii, prin iniţierea în cât mai multe forme ale sale (mitologie, religie, ştiinţele naturii, geografie, medicină, geologie, istorie, matematică etc.), facilita fuziunea în simbol a lumii exterioare şi interioare, a celei fenomenale şi spirituale. Misterioasele relaţii şi analogii dintre acestea permit o continuă comunicare între sferele lor şi mijlocesc înlocuirea uneia cu cealaltă, întrucât toate reprezintă una şi aceeaşi realitate. „Omul – afirma, în acest sens, Novalis – este un izvor de analogii pentru univers”[10].

În consecinţă, putem desluşi manifestările spiritului în fenomenele care ne înconjoară, după cum în acestea din urmă se pot recunoaşte concretizări ale spiritului. „Când nu puteţi – scrie Novalis – să faceţi gândurile mijlocit (şi întâmplător) perceptibile, atunci să faceţi dimpotrivă lucrurile exterioare nemijlocit (şi involuntar) perceptibile – ceea ce înseamnă că dacă nu puteţi să faceţi din gânduri lucruri exterioare, atunci să faceţi din lucruri exterioare gânduri. Dacă nu puteţi să faceţi

---

[8] „Genie ist das Vermögen, von eingebildeten Gegenständen wie von wirklichen zu handeln, und sie auch wie diese zu behandeln”. (Novalis, *Werke und Briefe*, II, München, Winkler-Verlag, p. 343).

[9] Gilbert, Katharine Everett şi Kuhn, Helmut, *Istoria esteticii*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1972, p. 372.

[10] Apud Huch, Ricarda, op.cit., p. l47.

dintr-un gând un suflet autonom, deosebit de voi şi deci străin vouă, adică venit din afară, atunci procedaţi în chip invers cu lucrurile exterioare şi preschimbaţi-le în gânduri. Amândouă operaţiunile sunt de natură ideală. Cel care le are pe amândouă cu desăvârşire în puterea lui este idealistul magic. N-ar atârna, oare, desăvârşirea fiecăreia din aceste operaţii de desăvârşirea celeilalte?"[11]. În felul acesta, transpunând datele oferite de ştiinţele particulare, ca şi de relaţiile obiective dintre acestea, în evenimente personale, cu secrete corespondenţe între material şi imaterial, romanticii au căutat să refacă unitatea ascunsă a lumii după chipul şi capriciile fanteziei lor. „Lumea – notează Novalis, într-unul din fragmentele sale – este un trop universal al spiritului, o imagine simbolică a acestuia"[12].

În consonanţă cu aceste gânduri, pasul următor şi decisiv pe care l-a făcut Novalis, a constat în afirmarea fermă a credinţei în puterile creatoare pe care le deţine poetul. „Dar eu ştiu – îi scria el, printre altele, unui prieten – că există o forţă în om care, cu grijă cultivată, poate genera o energie cu totul neobişnuită"[13]. Altminteri spus, asistăm la proclamarea supremaţiei spiritului şi a capacităţii acestuia de a dispune, după voie, de elementele lumii sensibile. Însă, acum, nu mai avem de-a face cu un simplu proces de transfigurare a realităţii, obişnuit în arta de pretutindeni, ci cu unul mai profund, de descompunere şi de recompunere a ei, potrivit intensităţii fluxului vizionar de natură ocultă, din care, peste câteva decenii, se va ivi atât simbolismul[14], cât şi suprarealismul. Astfel, arta, devenind instrumentul unei veritabile magii a creaţiei artistice, transformă fiecare component al lumii materiale în câte o treaptă simbolică a unei scări care duce spre tărâmurile supe-

---

[11] Apud Philippide, Al., *Puncte cardinale europene*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1973, p. 158.

[12] Apud Huch, Ricarda, *op.cit.*, p. l47.

[13] Apud Dilthey, Wilhelm, *Trăire şi poezie*, Bucureşti, Editura Univers, 1977, p. 279.

[14] Această interpretare idealistă, a realităţii de către romanticii germani, i-a determinat pe unii cercetători ai fenomenului literar să afirme că „simboliştii (francezi n.n.) nu-i continuă pe romanticii francezi, ci pe cei germani". Apud Voia, Vasile, *Novalis*, Bucureşti, Editura Univers, 1981, p. 318.

rioare de dincolo. „Die Poesie ist das echt absolut Reele". Treptat, idealismul transcendental al lui Kant şi mai cu seamă cel al lui Fichte a devenit idealism magic.

Nemângâiat de pierderea fiinţei dragi, dar conştient de forţa voinţei lui disperate, spiritul lui Novalis pulverizează învelişul material al lumii fenomenale spre a ascende în patria veşnică unde se află iubita. În faţa ochilor înmărmuriţi ai poetului, la poalele dealului în vecinătatea căruia se află mormântul Sofiei, pământul se sfarmă neputincios şi din pieptul lui neguros ţâşnesc undele cristaline ale unei eterne şi mângâietoare beatitudini. Eliberate de resturile trupeşti, corpurile se desfac în balsam şi eter, apoi curg amestecându-se voluptos cu esenţe nemuritoare. Incendiat de flacăra spiritului, universul însuşi îşi pierde consistenţa, iar prin norii de praf ai mormântului care s-a spulberat, apare chipul radios al iubitei: „Cum priveam în jur după ajutor, nu puteam (să merg) nici înainte, nici înapoi şi atârnam cu nesfârşit dor de viaţa trecătoare, stinsă: – atunci veni din depărtările albastre, din înălţimile mântuirii mele vechi un fior de amurg şi dintr-o dată se rupse cordonul naşterii – lanţul luminii. Splendoarea pământească se retrase departe şi cu ea întristarea-mi – împreună se mistui mâhnirea într-o lume nouă, neţărmurită – tu, însufleţire a nopţii, adormire a cerului, ai coborât asupra mea – tărâmul se ridică uşor în aer; deasupra lui plutea sufletul meu nou-născut, liber. Colina se făcu nor de praf – şi prin el vedeam chipul transfigurat al iubitei. În ochii ei – veşnicia –, i-am cuprins mâinile şi lacrimile se făcură o legătură strălucitoare, veşnică, ce nu se poate rupe. Milenii treceau în jos în depărtare, ca furtuni. Pe umărul ei plângeam, pentru viaţa cea nouă, lacrimi încântate. Era cel dintâi, unicul vis – şi de-atunci simt veşnica, nestrămutata credinţă în cerul nopţii şi lumina lui, iubita"[15]. Declanşând, printr-un act de *voinţă*, starea de magie, arta poetului devine un fel de vrajă prin care el atinge absolutul, adică realitatea superioară, care se identifică acum

[15] Novalis *Geistliche Lieder. Cântece religioase* (Traducerea, notele, tabelul cronologic şi postfaţa aparţin lui Ion Constantinescu), Iaşi, Editura Institutul European, 1999, p. 77.

atât cu împărăţia Fiinţei, cât şi cu Noaptea nunţii eterne alături de Sofia.

Preocupările eminesciene de ordin literaro-filozofic nu au poposit niciodată în sfera sau în vecinătatea ideii de idealism magic, cu toate că poetul nu era străin de înrâurirea unor gnoze şi filozofii oculte de natură platonică sau slavo-bizantină. În schimb, el a fost conştient şi a exaltat impresia de libertate absolută pe care filozofia kantiană o conferea spiritului. „Este ciudat, – observă Eminescu – când cineva a pătruns odată pe Kant, când e pus pe acelaşi punct de vedere atât de înstrăinat acestei lumi şi voinţelor ei efemere, – mintea nu mai e decât o fereastră prin care pătrunde soarele unei lumini nouă, şi pătrunde în inimă. Şi când ridici ochii, te afli într-adevăr în una. Timpul a dispărut şi eternitatea cu faţa ei cea serioasă te priveşte din fiece lucru. Se pare că te-ai trezit într-o lume încremenită cu toate frumuseţile ei şi cum că trecere şi naştere, cum că ivirea şi peirea ta înşile sunt numai o părere (...).

Şi astfel, fantazia nu mai este reflecţia astfel cum ea se arată ochilor într-o reală trezvie, ci ca în fantazia poetului şi a artistului se ridică în jur în petrificaţiunea ideilor eterne, ce reprezintă. Dar jur împrejur sunt pânze atârnate la care perspectiva este aparentă, asupra căror timpul trece fără urmă, toate având un ce necunoscut de aranjor şi toate închipuiri ale unui suflet mare”[16].

Ajuns în această zonă superioară, spiritul poate schimba faţa lumii aproape fără să-şi dea seama, numai prin simpla prezenţă a intenţiei. Aflat în lună, Dan-Dionis trăieşte o experienţă de acest fel: „Odată, el îşi simţi capul plin de cântece. Asemenea ca un stup de albine, ariile roiau limpezi, dulci, clare, în mintea lui îmbătată, stelele păreau că se mişcă după tactul lor; îngerii ce treceau surâzând pe lângă el, îngânau cântările ce lui îi treceau prin minte. În haine de argint, frunţi ca ninsoarea, cu ochi albaştri, care luceau întunecat în lumea cea solară, cu sânuri dulci, netezi ca marmura, treceau îngerii cei frumoşi, cu capete şi umere inundate de plete; iar un înger,

---

[16] Eminescu, M., *Fragmentarium* (editat de Magdalena Vatamaniuc), Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981, p. 549-550.

cel mai frumos ce l-a văzut în solarul lui vis, cânta din arfă un cântec atât de cunoscut … notă cu notă el îl prezicea … Aerul cel alb rumenea de voluptatea cântecului. Numai semnul arab lucea roş, ca jăratecul noaptea.

„Asta-i întrebarea, zise Dan încet, enigma ce pătrunde fiinţa mea. Oare nu cântă ei ceea ce gândesc eu?...Oare nu se mişcă lumea, cum voi eu? (...) Oare fără s-o ştiu nu sunt eu însumi Dumne... Vum! sunetul unui clopot urieşesc – moartea mărei, căderea cerului – bolţile se rupeau, jumalţul lor albastru se despica, şi Dan se simţi trăsnit şi afundat în nemărginire”[17]. Corectarea creaţiei, de către temerarul erou, prin aşezarea „în albastra adâncime a cerului” a „doi sori şi trei luni” se înscrie în rândul aceloraşi fenomene miraculoase, similare celor care ilustrează idealismul magic al lui Novalis. „Dacă lumea – observa H. Sanielevici, referindu-se la nuvela *Sărmanul Dionis* – e o creaţiune a eului, dacă fenomenele sunt în noi, atunci individul e atotputernic şi trebuie să caute realizarea dorinţelor sale în adâncul propriului său suflet: e de ajuns să doreşti ceva cu intensitate, ca acel ceva să se realizeze – chiar dacă ai dori să te strămuţi în altă epocă sau în altă planetă”[18].

Fondatorul *Curentului nou* (1905) este cel dintâi şi, până în prezent, singurul critic al nostru care, apelând la filozofia lui Kant şi Fichte, apropie nuvela lui Eminescu de idealismul promovat de către scriitorul german. La o cercetare mai atentă însă, punctele de contact între operele celor doi mari creatori romantici nu se limitează numai la exemplul dat de Sanielevici, întrucât un astfel de fenomen poate fi întâlnit şi în lirica poetului. În consecinţă, minus spectaculosul novalisian, acea avalanşă de imagini halucinante ce se rostogolesc derutant, desprinderea iubitei „din neguri reci” se face, ca şi la autorul *Imnurilor către noapte*, graţie forţei magice a verbului poetic:

---

[17] Eminescu, *Proză literară* (Ediţie îngrijită de Eugen Simion şi Flora Şuteu), Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1964, p. 53-54.

[18] Sanielevici, H., *Cercetări critice şi filozofice* (Text stabilit de Cornelia Botez. Antologie şi prefaţă de Z.Ornea), Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968, p. 35.

Când însuşi glasul gândurilor tace,
Mă-ngână cântul unei dulci evlavii –
Atunci te chem; chemarea-mi asculta-vei?
Din neguri reci plutind te vei desface?

Puterea nopţii blând însenina-vei
Cu ochii mari şi purtători de pace?
Răsai din umbra vremilor încoace,
Ca să te văd venind - ca-n vis, aşa vii!

Cobori încet… aproape, mai aproape.
Te pleacă iar zâmbind peste-a mea faţă,
A ta iubire c-un suspin arat-o,

Cu geana ta m-atinge pe pleoape,
Să simt fiorii strângerii în braţe –
Pe veci pierduto, vecinic adorato!
(*Când însuşi glasul*)

După o succintă prezentare, a textelor alese pentru a dovedi existenţa idealismului magic în opera celor doi poeţi, nu mai rămâne decât să procedăm la efectuarea câtorva precizări de rigoare. În ambele situaţii, energia care schimbă ordinea naturală a lucrurilor îşi are obârşia în tensiunea lăuntrică generată de o mare iubire. Însă, în vreme ce la Novalis, resortul care o generează înfiorat de presimţiri mântuitoare este *voinţa*, la Eminescu, acesta este acţionat de o *dorinţă* imperioasă, dar calmă, acompaniată de murmurul „unei dulci evlavii". În acelaşi timp, întâlnirea cu iubita devine pentru poetul german o integrare într-o veşnicie mustind de o fericire nepământească, iar pentru poetul român, aceasta, se transformă într-un moment binecuvântat al vieţii, încărcat cu o plenitudine sufletească specifică unor astfel de clipe, într-un cadru domestic, aidoma celui din poezia *Singurătate*:

„Este Ea. Deşarta casă
Dintr-o dată-mi pare plină".

În sfârşit, pentru Novalis, credinţa în realitatea lumii pe care a creat-o nu poate fi zădărnicită şi nici spulberată de nimic, întrucât este absolută. Sfidând trecerea mileniilor, el va rămâne pentru totdeauna alături de Sofia, în cel mai frumos vis

al romantismului german. Eminescu, dimpotrivă, trăieşte clipa de beatitudine, dar nu-şi poate salva iubita din şuvoiul rece al trecerii ineluctabile. „Domenicul palat”, clădit dintr-un şir de munţi, se năruie (*Sărmanul Dionis*), iar iubita din sonet dispare „pe veci”, înghiţită, probabil, de „valurile vremii”. Viziunea lui Novalis culminează cu imaginea unei lumi eleate şi luminoase, cea a lui Eminescu sfârşeşte, din pricina veşnicei „schimbări”, cu durerosul regret după o fericire pierdută definitiv.

În acest context, pe o treaptă mai înaltă de generalizare, se poate constata că atât la Novalis, cât şi la Eminescu, apariţia iubitei se produce în consens cu spiritualitatea celor două popoare: inflexibilă şi intens metafizică la germani, mai intimă şi mai umană la români. Din aceste raţiuni, fluxul poetic dobândeşte, în primul caz, forma unei revărsări imnice ca în psalmii ebraici, pe când în cel de al doilea, se apropie de tonalităţile cântecului de dor.

Astfel, dincolo de diferenţele existente între textele examinate aici, plecând de la conceptul novalisian, putem descoperi oaze de idealism magic şi în creaţia poetului nostru, fapt ce nu presupune nicidecum o înrâurire directă a lui Novalis asupra lui Eminescu. Ca şi în alte situaţii similare, la nivelul actual al comparatismului, cercetarea trebuie să depăşească examenul exagerat şi ineficient al consemnării de izvoare şi influenţe şi să se concentreze pe studiul structurilor literare născute dintr-o metafizică şi experienţă de viaţă asemănătoare[19].

Zusammenfassung

Der Glaube an die Kraft des Geistes, den natürlichen Lauf der Sachen zu ändern und ideale Welte schaffen zu können, hat eine theoretische Bewusstheit und einen künstlerischen Ausdruck in Novalis’ Werk erhalten. Es ist die Rede von einem magischen Idealismus. Da Eminescu eine ähnliche philosophische Kultur und Lebenserfahrung hatte, gelangte er, im Raum der Kunst, zu einem identischen Ergebnis.

---

[19] A se vedea, în acest sens, şi Mircea Eliade, *Despre Eminescu şi Haşdeu*, Iaşi, Editura Junimea, 1987, p. 18.

Eminescu şi spaţiul virtual

Alina PISTOL

„Urechea te minte şi ochiul te 'nşeală;
Ce-un secol ne zice, ceilalţi o deszic"
Mihai Eminescu, *Mortua est*

Trăind într-o lume acaparată de conceptele comunicării şi ale informaţiei – de tip expansiv, dispersiv – poziţia literaturii se cere redefinită în cadrul ştiinţelor umane. A refuza această re-dispunere în ceea ce a devenit acum un sistem integrator comunicaţional ar echivala cu închiderea într-un turn de fildeş, din ce în ce mai puţin accesibil publicului larg, care, cu sau fără aprobarea noastră, preferă din ce în ce mai mult mijloacele de informare din spaţiul virtual, mai ales cele atribuibile Internetului. În aceste condiţii, neexploatarea acestor tehnologii ar induce unui domeniu precum cel literar un sens pasiv, chiar regresiv, în sensul accesibilităţii sale faţă de cititor, prin ignorarea acestei „idealităţi computaţionale ca proces universal al gândirii", cum o numeşte Lucien Sfez[1]. Trecând peste preconceptele generate de accesarea informaţiei deja prelucrate şi sintetizate în acest spaţiu comunicaţional în plină expansiune, este posibilă aprecierea Internetului şi ca dimensiune în care transmiterea textului literar se poate realiza cu mult mai multă uşurinţă, către un receptor pentru care sunt astfel abolite frontierele legate de limbă, geografie, accedere la informaţie, posibilitatea interacţiunii etc.

În aceste condiţii, se pune întrebarea: cum se raportează opera unui scriitor din sud-estul Europei la orizontul de aşteptare al cititorului secolului al XXI-lea? Actualitatea lui

---

[1] Lucien Sfez (coord.), *Dictionnaire critique de la communication*, 2-e tome, PUF, Paris, 1993, p. 922.

Eminescu trebuie analizată mai ales din acest punct de vedere, pornind de la premisa că suportul comunicațional şi informativ predilect este în zilele noastre Internetul, cartea în format clasic cedându-şi treptat poziția în fața textului din spațiul virtual. Dincolo de concluziile alarmiste ale unor specialişti[2] care proclamă, pornind de la acest fenomen, disoluția literaturii, trebuie văzute, poate pentru întâia oară, şi avantajele. Prin asimilarea acestui spațiu de difuzare în masă, literatura ar câştiga un univers receptiv mult augmentat față de cel anterior, beneficiind, în plus, de pe urma acestor noi „ritualuri" comunicaționale ale comunităților din spațiul virtual. În acelaşi sens, Adrian Marino nota: „Spiritul timpului s-a schimbat. El este universalist, integralist, relativist, comunicativ, relaționist. Valoarea este azi, în primul rând, ceea ce este recunoscut în mod public"[3].

Raportându-ne la opera lui Eminescu prin prisma acestor inovații de natură tehnică şi informațională, care îl situează în prim-plan pe lector – în spiritul fenomenologiei[4], al şcolii de la Konstanz ori al pragmaticii austiniene[5] – concluziile pot fi surprinzătoare. Interesează, în acest caz, modul în care creația marelui scriitor român devine accesibilă cititorului de pretutindeni şi, implicit, cum o receptează acesta în contextul comunicațional creat de Internet.

Un astfel de demers poate porni de la observația lucidă că Eminescu era, până nu demult, prea puțin cunoscut cititorilor străini, cu toată aprecierea sa din România. O primă cauză este aceea a lipsei traducerilor (mai ales în limba engleză, cvasi-utilizată la nivel internațional), aşa cum ar fi cerut-o opera unui scriitor emblematic, care să-l circumscrie în mod autentic într-un plan al valorilor universale. Iată un singur

---

[2] Maurice Blanchot, *Spațiul literar*, traducere de Irina Mavrodin, Editura Univers, Bucureşti, 1980; Albert Léonard, *La crise du concept de littérature en France au XX-e siècle*, Librairie J.Corti, 1974 ş.a.

[3] Adrian Marino, *Pentru Europa. Integrarea României. Aspecte ideologice şi culturale*, Editura Polirom, Iaşi, 2005, p. 75.

[4] H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978.

[5] J.-L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, Le Seuil, Paris, 1970.

exemplu: dacă prima traducere a unui text literar românesc apărea în Statele Unite în 1885 – Legendele sau basmele românilor („Roumanian Fairy Tales Holt”) de Petre Ispirescu – abia în anii ’70, în secolul următor, cititorii americani aveau să ia contact cu primele traduceri din Eminescu[6], ca şi cu antologiile care să-i conţină textele[7], după ce se întâlniseră cu scriitori precum Slavici, Take Ionescu, Panait Istrati, Ion Creangă, Liviu Rebreanu, I. L. Caragiale, Mircea Eliade, Eugen Ionescu sau Tristan Tzara. Într-un articol din „Cahiers roumains d’études littéraires”[8], un cercetător de la East Texas University, Thomas A. Perry, explică acest fenomen prin apetitul americanilor pentru exotic, fapt ce-i face să guste mai mult textele folclorice. Abia în anii ’60 ai secolului al XX-lea s-ar poate vorbi despre un interes real al acestora faţă de poezia românească cultă. Deşi, după aceea, vor apărea şi alte traduceri[9] din opera lui Eminescu, accesul la acestea este limitat, prin tirajul redus şi prin numărul nesemnificativ de exemplare existente în biblioteci, în condiţiile în care, spre exemplu, poetul fusese tradus în franceză cu mult înainte[10]. Astăzi, dificultăţile de această natură sunt abolite în cazul traducerilor (mai ales în engleză) postate pe site-urile dedicate literaturii, de pe Internet, la care poate avea acces oricine, fiind depăşite astfel obstacolele enumerate mai sus.

---

[6] *The Last Romantic: Mihai Eminescu*, translated by Roy MacGregor-Hastie, University of Iowa Press, 1972; Mihai Eminescu, *Poems,*Romanian-English bilingual edition, translated by Leon Leviţchi and Andrei Bantaş, foreword by Aurel Martin, Editura Minerva, Bucureşti, 1978; idem, *Poems*, English version by Corneliu M. Popescu, preface by Andrei Brezianu, Editura Eminescu, Bucureşti, 1978 etc.

[7] Donald Eulert, *46 Romanian Poets in English*, Junimea-Wizard, 1974.

[8] Thomas A. Perry, *The Americans and Romanian Literature*, în „Cahiers roumains d’études littéraires”, nr. 3/1975, p. 44-52.

[9] Spre exemplu: *Selected works of Ion Creangă and Mihai Eminescu*, Editura Minerva, Bucureşti, Distributed by Columbia University Press, 1991; *Poems and Prose of Mihai Eminescu*, Kurt W. Treptow (ed.), Oxford and Portland, 2000; Mihail Eminescu, *Poems.* English translation by Peter Mamara, Globusz Publishing, New York-Berlin, 2001.

[10] Vezi Mihai Eminescu, *Poésies.* Trad. par S. Pavès, Ed. Bucovina, Suceava, 1945.

Mult blamata „cultură a link-ului” este astfel pusă în slujba cititorilor de pretutindeni. Un scenariu în care, să presupunem, un tânăr din Japonia sau din Australia intră, din curiozitate, pe un site literar, accesează, printr-un hazard, un link care îi permite lectura textului eminescian (fie şi tradus în engleză), şi se declară cucerit de acesta, este cât se poate de plauzibil, integrându-se în cel mai autentic şi mai surprinzător mod idealului unei „cetăţi a literelor”, în care valorile literare se găsesc într-un echilibru axiologic, circulând eliberate de exacerbările naţionaliste sau de ordin critico-bombastic şi trezind ecouri în conştiinţa unor noi categorii de receptori. Opera eminesciană îşi poate astfel afla avataruri interpretative, asigurându-şi un nou destin, în sensul grefării sale pe mentalitatea unui cititor dintr-un alt spaţiu cultural, geografic sau istoric, pentru că: „În privinţa aceloraşi texte, diferiţi lectori propun decodări care variază în funcţie de natura implicaţiei lor, ea însăşi legată de ceea ce culturile lor construiesc drept rol de lector”[11]. Argumentele sunt identificabile, spre exemplu, pe www.Amazon.com, cea mai mare librărie virtuală din lume, care funcţionează din 1995. Interesează, în acest caz, comentariile cititorilor la una dintre traducerile poeziilor lui Eminescu, Luceafărul – The legend of the Evening Star[12]. Un anonim, semnat simplu „A reader” („Un cititor”), îşi fixează recomandarea lecturii sub titulatura imperativă „You must read this!” („Trebuie neapărat să citiţi această carte!”) şi îl compară pe Eminescu cu Blake sau Shakespeare, cu toată rezonanţa latină a versului, pierdută prin traducere. Un oarecare Ajder Teodor din Yokohama, Japonia, îi proclamă genialitatea, implicit şi absenţa notorietăţii, raportându-se la creaţia sa ca la un univers care încorporează o viziune ce transgresează secolele, deschizând porţile către „viziunea paradisului”. Un american, William Cross, apreciindu-i muzicalitatea şi frumuseţea structurii profunde a versului, face

[11] E. Katz, „A propos des médias et de leur effets”, în *Technologies et symboliques de la communication,* Colloque de Cerisy, PUG, Grenoble, 1990, p. 275.

[12] Mihail Eminescu, *The legend of the Evening Star.* In English by Adrian George Sahlean, Prospero Press, SUA, 1997.

profeția transformării sale într-o comoară reală pentru orice viitoare colecție de poezie. Cu toate că opiniile acestora nu sunt ale unor critici avizați, ele exprimă totuşi o perspectivă autentică, proaspătă, spontană asupra creației acestui poet pe care abia acum îl descoperă şi de care se declară captivați. Pe de altă parte, acest nou tip de comunitate – cea a forumului – permite cu adevărat un schimb fecund de opinii, impresii, care augmentează orizontul receptiv al cititorului concret[13]. Ei îşi pot astfel confirma sau infirma convingerile căpătate în urma lecturii, hic et nunc, fapt imposibil în vremurile anterioare, când lectura se desfăşura ca un act individualist, solitar, în absența unui feed-back imediat.

Impresii comparabile celor de mai sus se regăsesc şi pe site-urile dedicate lui Eminescu sau poeziei româneşti, în general. Se constituie într-un plus al acestora şi faptul că aici sunt postate şi opiniile unor exegeți, pregătind astfel lectorul sau orientându-i percepția într-un sens convergent, fapt util mai ales cititorilor străini, care iau pentru întâia oară contactul cu opera eminesciană. Ele creează adevărate comunități de cititori şi de scriitori, cu reguli proprii de accesare, de dialog sau de postare de comentarii. La acest nivel, ierarhia valorilor literare se cuantifică în numărul de accesări ale fiecărui text sau autor în parte, criteriu care evaluează în termeni reali actul receptării. Spre exemplu, pe cel mai activ site literar românesc, www.agonia.ro, pagina web dedicată lui Eminescu cuprinde, alături de biografia sa, un număr total de 275 de texte – texte publicistice (Icoane vechi şi icoane nouă, Teoria Statului, Paralele economice), poezii, proză, corespondență. Dintre acestea, numărul record de afişări îl deține Sărmanul Dionis (3745), urmat de Cu gândiri şi cu imagini (1237) şi Călin Nebunul (1092). În comparație cu acestea, Luceafărul are 554, Doina – 979, Memento mori – 923 sau La steaua – 377, foarte mult fiind lecturată şi corespondența cu Ion Creangă sau cu Veronica Micle.

---

[13] Vezi Gerald Prince, *Dicționar de naratologie.* Trad. de Sorin Pârvu, Institutul European, Iaşi, 2004.

Pe alte site-uri de specialitate, Eminescu este prezentat atât din perspectivă biografică, cât şi prin opera sa, textele fiind accesibile atât în română, cât şi în engleză – o cale deschisă amatorilor de literatură de pretutindeni: www.ici.ro, www.poezii.biz, www.romanianvoice.com. Pe acesta din urmă (care conține texte literare româneşti, culte sau populare în şapte limbi, fotografii, piese muzicale etc.), figurează şi Eminescu, alături de creațiile altor 49 de poeți (distribuiți în secțiunile „Clasici" şi „Contemporani"), cu un număr de 94 de poezii, care pot fi accesabile de către vorbitorii de română, engleză, franceză, germană, suedeză, portugheză, spaniolă. O astfel de inițiativă se circumscrie unei politici culturale lăudabile, de mediere a contactului cu literatura română a unui cititor din orice colț al lumii, el devenind abia acum, prin această modalitate, un nume referențial pentru literatura universală. De o asemenea receptivitate nu se bucurase creația eminesciană anterior, cu toată circulația traducerilor şi a lucrărilor de critică la care au avut acces cititorii străini. Este, de altfel, unul dintre efectele exponențiale ale „satului global" prefigurat de către Marshall McLuhan[14], în contextul căruia, prin referință la textul literar, dificultățile ce țin de distanțe (geografice, istorice, dezvoltare economică) sau diferențe (de limbă, cultură, mentalitate) sunt abolite, atât la nivelul emițătorului inițial (scriitorul), cât şi la acela al receptorului (cititorul universal). Prin existența acestor mijloace moderne prin care opera eminesciană este pusă la dispoziție oricărui utilizator de Internet poate fi depăşit handicapul literaturii române, prea puțin cunoscută până acum. Până astăzi, pentru străini, literatura română era cunoscută numai prin nume precum Dimitrie Cantemir, Eugen Ionescu, Tristan Tzara ori Panait Istrati, ale căror cărți au fost editate în limbi de circulație internațională. Unicul „risc" asumat în acest caz este ierarhia pe care o poate configura publicul prin receptarea unei dimensiuni literare necunoscute lui, până în acel moment, şi care se poate contrapune evaluării exegetice. Însă activarea discuții-

---

[14] Marshall McLuhan, *War and peace in the Global Village*, Bantam Books, New York, London, Toronto, 1968.

lor, schimburile frecvente de opinii nu pot avea decât un efect benefic, în sensul circumscrierii creației eminesciene în acest univers al post-post-modernismului. Aceste tehnici moderne de difuzare a actului literar pot elimina inclusiv acele neajunsuri declanşate de menționările lapidare, insuficiente, ale lui Eminescu în dicționarele (mai ales recente) de istorie literară, precum Histoire de littérature européenne. Lettres européennes[15].

În acest caz, existența unor site-uri dedicate exclusiv lui Mihai Eminescu îşi demonstrează oportunitatea, satisfăcând apetența oricărui receptor pentru toate palierele operei şi vieții poetului, sub egida accesibilității. Este cazul site-ului www.mihai-eminescu.net, printre altele, care îşi delimitează ariile informaționale în domenii precum: Cărți online, Adevăratul Eminescu, Recenzii, Imagini, Arhivă. Dincolo de aspectele cvasi-cunoscute, reiterate aici, se pune accentul pe categoria „recuperărilor", prin evocarea unor aspecte mai puțin cunoscute atât din viață, cât şi din operă, cum ar fi articolele sale de orientare politică, relațiile cu contemporanii sau concordanțele insolite între anumite poezii şi experiențele sale reale.

Eminescu nu lipseşte nici din cea mai amplă enciclopedie online, Wikipedia, articolul referitor la acesta fiind disponibil în nu mai puțin de 23 de limbi. Informația oferită pe această cale este amplă, pornind de la biografie şi ajungând până la reproducerea textelor sale sau a unor citate reprezentative de critică. Articolul menționat constituie şi un util instrument de lucru pentru cel care îşi propune o aprofundare a aspectelor abordate, furnizând, la final, o listă cu legături (link-uri) către alte site-uri ce îi reproduc textele (inclusiv în traducere), biografia, fotografiile sau alte articole din revistele culturale online, referitoare la poet. De remarcat este aici consistența şi structurarea conținutului în aşa fel, încât un cititor străin se poate familiariza cu aspectele esențiale ale operei şi vieții lui Eminescu într-un mod net superior celui în care se regăsesc în enciclopediile sau dicționarele de literatură ce îi sunt accesibile în prezent, în librării, în format clasic. De o calitate

---

[15] Annik Benoit-Dusausoy, Guy Fontaine (ed.), *Histoire de littérature européenne. Lettres européennes*, De Boek, Bruxelles-Paris, 1992.

excepțională la nivelul realizării şi a calității documentelor incluse se bucură şi site-ul bilingv (româno-englez) www.mihaieminescu.ro, inaugurat în 2000 de către Fundația Culturală Libra, care îşi delimitează ariile tematice în: Biografie, Opera (selectiv), Critice (cu texte aparținând lui Titu Maiorescu, George Călinescu, Tudor Vianu, Garabet Ibrăileanu, Edgar Papu, C-tin Noica, Şerban Cioculescu, Ion Negoițescu şi Romul Munteanu), Mărturii (pagini despre poet, semnate de Titu Maiorescu, I. L. Caragiale, Iacob Negruzzi, Ioan Slavici etc.), Scrisori (către Titu Maiorescu, Veronica Micle, Vasile Burlă, Ioan Al. Samurcaş), Bibliografie (cu titluri cuprinse în patru pagini ample, copertile unor titluri putând fi vizualizate), Link-uri şi Arhiva Media (la nivelul căreia poeziile lui Eminescu se regăsesc în interpretarea – audio sau video – a unor mari artişti sau scriitori: Emil Botta, Olga Tudorache, Ovidiu Iuliu Moldovan, Valeria Seciu, Leopoldina Bălănuță).

Cea mai amplă arhivă de documentație se regăseşte însă pe www.eminescu.petar.ro, care cuprinde în format digital integrala Operei, inițiată de Perpessicius, în 16 volume (peste 15 000 pagini). Abordarea acesteia este complexă, pe mai multe nivele – lexical, statistic, semantic, textul putând fi coroborat cu un fundal sonor adecvat sau cu imagini, fotografii. Motivarea acestui demers se constituie, din partea realizatorilor săi, într-o recunoaştere a faptului că „asistăm la naşterea unei noi forme de civilizație care nu mai stă sub semnul providențial al textului tipărit, ci al celui virtual. (...) Mihai Eminescu este semnul nostru de alianță cu această nouă lume. De aceea, transpunerea operei sale pe suport electronic traduce o înțelegere şi o nevoie a omului modern de a comunica cu timpul său”.

Punând acest instrument în slujba unei politici active a culturii române, Internetul poate provoca, utilizat în mod adecvat, integrarea treptată a valorilor autohtone în circuitul universal, printre care îl situăm, pe o poziție privilegiată, pe Mihai Eminescu, creditând selecția noastă critică şi sedimentarea impresiilor receptării operei sale pretutindeni în lume. Or, înseşi versurile vizionare ale lui Eminescu vorbesc despre

o fereastră magică deschisă spre lume, în care sunt amprentate toate lucrurile: „Magul priivea pe gânduri în oglinda lui de aur,/ Unde-a cerului mii stele ca ’ntr ’un centru se adun./ El în mic priveşte-acolo căile lor tăinuite/ Şi cu varga zugrăveşte drumurile lor găsite” (Egipetul).

Abstract

This article considerates Mihai Eminescu’s work in a new perspective: that of the Internet sites related to him. The analyse of the sites dedicated to Eminescu and of his translated texts is a new approach which may reveal, in our opinion, today’s possibilities of universalizing his perception around the world. This point of vue does not underestimate the global phenomena of the Internet, rather it tries to impose the idea of his advantages: a Romanian poet not so much translated before might become as known and appreciated everywhere as it is in his own country.

Epistolarul de dragoste la Eminescu şi Kafka

Bogdan ROMANIUC

Deacuma-ţi voi scrie mai des, deşi sărmanele foi scrise sunt departe de-a plăti o singură îmbrăţişare a ta – dulcea mea copilă.

EMINESCU

Ne flagelăm unul pe altul cu scrisorile astea dese. Astfel nu obţinem o prezenţă, ci o insuportabilă combinaţie între prezenţă şi absenţă.

KAFKA

Termenul „epistolar” desemnează un gen aparte şi greu de definit, fie că este vorba despre un roman epistolar, fie că este vorba despre publicarea unei corespondenţe private, cu sau fără acordul expeditorului sau al destinatarului. În cazul romanului epistolar, scrisoarea reprezintă o mărturie a autenticităţii textului literar care, de multe ori, pendulează între realitate şi ficţiune, în timp ce o scrisoare privată, scrisă fără intenţia de a fi publicată, are cu totul alte caracteristici. Într-un roman epistolar destinatarul este unul imaginar, invizibil, o prezenţă fantomatică.

De-a lungul secolelor, corespondenţa s-a impus ca o practică socială ce promovează individualismul şi grija faţă de sine. Este greu de realizat o ierarhie a scrisorilor, după motive (am putea spune că sunt atâtea tipuri de scrisori câte motive există pentru a le scrie), după maniera în care sunt scrise sau după efectele pe care acestea le au asupra cititorului. La fel de dificil este să stabilim care sunt scrisorile „adevărate”, „autentice”, şi care nu. De obicei, scopul scrisorii este acela de a umple un gol, de a acoperi o distanţă între expeditor şi des-

tinatar. Scrisoarea poate fi astfel considerată o conversaţie în absenţă, o adevărată destăinuire şi chiar o „despuiere în faţa fantomelor”, aşa cum o va numi Franz Kafka. Dacă în Evul Mediu corespondenţa privată nu beneficia de un serviciu poştal rapid şi securizat, pentru Kafka, în secolul al XX-lea, intervine un alt obstacol, şi anume fantomele: „Să scrii scrisori înseamnă să te despoi în faţa fantomelor, şi asta aşteaptă ele cu aviditate. Sărutările scrise nici nu ajung acolo unde sunt trimise, ci sunt absorbite pe drum de fantome. Şi tocmai prin această hrană se şi înmulţesc ele atât de nemăsurat”[1], scrie Kafka la începutul lui aprilie 1922.

Distanţa a fost dintotdeauna cel mai mare obstacol pentru corespondenţi, de aici şi grija pentru ca scrisorile să ajungă la timp şi în siguranţă la destinatar. Apariţia drumurilor de fier a reprezentat un progres enorm în evoluţia serviciului poştal. Scrisorile vor fi de acum înainte expediate din gări, pentru a ajunge mai repede la destinaţie: „Am venit la gară şi-ţi scriu în restaurantul gării ca să primeşti scrisoarea mâne deja şi să nu te mâhneşti în zadar”[2], îi scrie Eminescu Veronicăi în 13 februarie 1882. Vina pentru întârzierea scrisorilor o au „funcţionarii diabolici” de la poştă, cum îi numeşte Kafka, sau „purtătorii de scrisori”, în cazul lui Eminescu.

Întotdeauna corespondenţa autorilor celebri, alături de jurnalele intime, a reprezentat o atracţie pentru cititori. Ne sunt cunoscute scrisorile lui Flaubert, ale lui Kierkegaard, ale lui Friedrich Nietzsche, scrisorile lui Kafka sau cele ale lui Eminescu. Un loc aparte în cadrul genului epistolar îl ocupă scrisorile de dragoste, pentru că, în acest context, raporturile epistolare se schimbă, iar scrisoarea dobândeşte un statut cu totul special. Scrisoarea are rolul de a-i apropia pe cei doi îndrăgostiţi: „Iubito, azi mi-ai făcut un dar minunat şi scri-

---

[1] Franz Kafka, *Scrisori către Milena*, în *Opere complete,* vol. 6, traducere şi note de Mircea Ivănescu, Bucureşti, Editura Univers, 2000, p. 246.

[2] *Dulcea mea Doamnă / Eminul meu iubit,* Corespondenţă inedită Mihai Eminescu – Veronica Micle, Scrisori din arhiva familiei Graziella şi Vasile Grigorcea, prefaţă de Christina Zarifopol-Illias, Iaşi, Editura Polirom, 2000, p. 200.

soarea ta de dimineață m-a atras spre tine ca o mână”[3]. Acest tip de lectură transpune cititorul într-o situație care-i convine, aceea de voyeur, dorind să descopere omul din spatele scriitorului sau scriitorul din spatele omului. Ocazia de a pătrunde în sfera privată a autorului îi oferă celui care citeşte o plăcere aparte. Unele dintre scrisorile marilor autori au doar importanță documentară, aducând informații despre viața lor personală, despre epoca în care au trăit sau despre oamenii pe care i-au întâlnit, în timp ce altele au chiar o valoare literară. Totuşi, sunt foarte puține acele scrisori care pot fi încadrate în ceea ce numim „literatură epistolară”. Pentru a accede la statutul literar, scrisorile trebuie să creeze cititorului aceeaşi plăcere pe care i-o provoacă de obicei literatura. Spre deosebire de jurnale sau memorii, în scrisori avem de-a face cu o altfel de deschidere a eului sau, dimpotrivă, întâlnim poate, uneori, aceeaşi „poetică a spontaneității”[4].

Ceea ce dă valoare scrisorilor este în primul rând personalitatea celui (celei) care le scrie şi nu cantitatea de informații pe care ele o aduc. Există multe scrisori celebre care nu au fost niciodată trimise destinatarului sau care n-au fost scrise pentru un destinatar real. Asemenea texte au doar aparența unor scrisori „autentice”, căci falsul expeditor s-a folosit de forma epistolară pentru a transmite unui public dinainte stabilit ideile sale. În principiu, „adevăratele” scrisori sunt cele pe care expeditorul le trimite unui destinatar real, la o adresă care există în realitate. De multe ori însă, aceste scrisori aşa-zis „adevărate”, sau „autentice”, trec în sfera literaturii, unde nu mai reprezintă „adevărul”, ci „adevărul minciunilor”, cum ar spune Mario Vargas Llosa. Scrisoarea, cel mai liber spațiu de exprimare în scris, va pune întotdeauna sub semnul întrebării limitele literaturii: „À ceci près, peut-être, que tout fictive qu'elle soit, la lettre circule dans la réalité, multiplie les effets de réel et qu'avec elle, sans y paraître, la fiction contamine le

---

[3] Franz Kafka, *Corespondență (I),* traducere de Radu Gabriel Pârvu, Bucureşti, Editura Rao, 2005, p. 292.

[4] Roland Barthes, citat de Eugen Simion în *Ficțiunea jurnalului intim,* vol. 1, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2001, p. 19.

monde concret: nous sommes dans un entre-deux où celui qui écrit est bien, comme tout écrivain, son propre assureur, mais à l'égard de personnes et de faits réels qu'il entraîne dans son rêve à leurs risques et périls. […] La lettre s'impose à notre croyance au moment même où elle nous ment"[5].

Corespondența unui scriitor ne ajută să-i înțelegem mai bine opera şi să fim martorii procesului său creator, de la început şi până la sfârşit, fie că este vorba despre o poezie sau despre un roman. Una dintre problemele cele mai interesante pe care le pune corespondența este aceea de a şti dacă trebuie sau nu să ne încredem în spusele scriitorului în ipostaza sa de corespondent. Dacă acest corespondent se numeşte Mihai Eminescu sau Franz Kafka, lucrurile devin poate şi mai complicate.

Până în vara anului 2000, existau doar 18 scrisori ale lui Mihai Eminescu adresate Veronicăi Micle, deşi unii eminescologi susțin că, dacă s-ar fi păstrat, corespondența lui Eminescu cu Veronica „ar fi însumat cel mai mare număr de scrisori adresate unei singure persoane"[6]. Cele 18 scrisori (din care câteva sunt contestate) nu ofereau prea multe informații documentare, referitoare la opera eminesciană sau la relația poetului cu Veronica Micle, ba mai mult, acestea au reprezentat punctul de plecare pentru numeroase interpretări, care s-au dovedit până la urmă a fi false. Cel mai cunoscut caz este cel al lui Octav Minar, autorul volumului *Cum a iubit Eminescu*, în care apar mai multe scrisori false, puse pe seama lui Eminescu. Apariția, în 2000, a volumului *Dulcea mea Doamnă / Eminul meu iubit* a reprezentat un adevărat eveniment editorial. Cele 93 de scrisori ale lui Mihai Eminescu către Veronica Micle au atât o valoare documentară, cât şi una literară. Scrisorile din arhiva familiei Graziella şi Vasile Grigorcea au fost date spre publicare de Anna Maria Grigorcea-Messeri, strănepoata Veronicăi Micle, şi au un ca-

---

[5] Pierre Dumayet, într-un interviu acordat revistei *Le magazine littéraire,* nr. 442, *Les correspondances d'écrivains*, mai, 2005, p. 34.

[6] Dimitrie Vatamaniuc, în prefața la *Eminescu în corespondență,* Vol. 1., Editura Muzeului Literaturii Române, Iaşi, 1997.

racter privat, intim, iar cititorul, aşa cum spune Christina Zarifopol-Illias în prefaţa ediţiei, este stânjenit de sentimentul că tulbură „intimitatea bine ascunsă şi îndelung păstrată a unor oameni cât se poate de vii”[7]. Dacă intenţia Veronicăi Micle, destinatara scrisorilor eminesciene, a fost aceea de a păstra aceste scrisori ca pe nişte „preţioase documente de familie”, în cazul lui Felice Bauer lucrurile au stat cu totul altfel.

Cu cinci ani înainte de a muri, Felice Bauer, femeia de afaceri atât de îndrăgită de către Kafka, vinde scrisorile kafkiene editorului scriitorului. Scrisorile pe care Franz Kafka i le-a trimis logodnicei sale vor fi grupate într-un volum de peste 750 de pagini. Relaţia lui Kafka cu Felice rămâne în primul rând una epistolară, cei doi întâlnindu-se, de-a lungul celor 5 ani cât a durat legătura lor, doar de câteva ori. Se ştie că relaţia lui Franz Kafka cu femeile a fost una cât se poate de specială. Kafka şi-a dorit întotdeauna o femeie emancipată şi mai puţin cochetă, căci în spatele cochetăriei vedea un gol, ceva care îl speria de fiecare dată. Trebuie amintit faptul că scriitorul nu agrea deloc reprezentările feminine din epoca sa. În ceea ce priveşte sexualitatea, Kafka a văzut-o mereu ca o datorie şi mai puţin ca o adevărată dorinţă erotică. El nu i-a ascuns lui Felice faptul că îi este teamă că nu o doreşte îndeajuns sau că nu o va putea avea niciodată: „De fapt, teama mea – probabil, ceva mai grav n-are cum să fie spus şi auzit – este aceea că nu te voi putea avea niciodată. Că în cel mai fericit caz mă voi limita la a-ţi săruta ca un câine inconştient-credincios mâna lăsată în voia mea într-un moment de confuzie, ceea ce n-are să fie un semn de dragoste, ci doar unul de disperare a animalului condamnat la muţenie şi veşnică îndepărtare. Că voi sta lângă tine şi că, aşa cum s-a mai întâmplat, voi simţi alături răsuflarea şi viaţa trupului tău, dar în fond voi fi mai departe de tine decât sunt acum în odaia mea. Că n-am să fiu niciodată în stare să-ţi conduc privirea şi că o voi pierde realmente când te vei uita pe geam sau îţi vei pune faţa-n palme. Că trec pe lângă toată lumea, aparent legat de tine cum ne ţinem de mână, şi că nimic din asta nu-i adevărat.

---

[7] În prefaţa volumului *Dulcea mea Doamnă / Eminul meu iubit*, p. 8.

Pe scurt, că rămân exclus de tine pentru totdeauna, deşi te apleci spre mine atât de mult încât te pui în pericol”[8], îi scrie Kafka lui Felice în aprilie 1913, la şase luni de la începutul corespondenței lor. Kafka nu a format un cuplu cu Felice Bauer, un cuplu în adevăratul sens al cuvântului, ci a rămas mereu în defensivă, într-o continuă eschivă. Scrisorile către Felice reprezintă, în marea lor majoritate, un monolog tulburător al unui om singur, cuprins de angoasă şi disperare, care încearcă să-şi conserve întreaga existență prin scris. Ceea ce frapează în corespondența kafkiană este o obsesie a detaliilor, iar dovada afecțiunii sale pentru Felice constă poate tocmai în această grijă pentru detaliu: „Iubito, numai sărutări şi mulțumiri pentru descrierea camerei tale. Mai lipseşte doar peretele din spate...”[9] sau „Mai scrie însă, iubito, unde eşti, cum eşti îmbrăcată şi ce se vede-n jurul tău când îmi scrii”[10]. Pentru Kafka, la fel ca şi pentru Borges, această „arheologie minuțioasă” este de fapt o formă de iubire.

Nici Kafka, nici Eminescu nu dau vreun semn că scrisorile lor s-ar dori vreodată deschise şi citite de către altcineva ca literatură, aşa cum se va întâmpla de altfel. Acest lucru demonstrează încă o dată faptul că scrisorile lor au un caracter exclusiv privat. E greu de spus că cei doi scriitori, deja celebri la vremea în care au scris aceste scrisori, nu au avut nici o intenție literară. Ceea ce impresionează cu adevărat în scrisorile eminesciene, aşa cum bine observa Adriana Babeți, este : „efectul de apă vie, de frison întremător pe care-l vor fi simțit mulți, poate chiar când credeau că literatura, fie ea sub forma unor scrisori de dragoste strict private, şi-a pierdut forța”[11]. Spre deosebire de scrisorile kafkiene, mai mult „curteneşti”, scrisorile eminesciene sunt, am îndrăzni să spunem, „corporaliste”, scrisori alcătuite din „corpurile (din litere) ale unui bărbat şi ale unei femei ce se iubesc şi îşi scriu pe la sfârşitul

---

[8] Franz Kafka, *Corespondență (II)*, traducere de Radu Gabriel Pârvu, Editura Rao, Bucureşti, 2006, p. 175.

[9] *Ibidem*, p. 299.

[10] *Ibidem*, p. 325.

[11] Adriana Babeți, *Arahne şi pânza,* Editura Universității de Vest, Timişoara, 2002, p. 244.

secolului trecut zeci de scrisori”[12]. Dacă opera eminesciană îmbină iubirea „corporalistă” cu „iubirea curtenească”[13], în ipostaza sa mai umană, cea de corespondent, Eminescu caută nu atât spiritul, cât mai ales feminitatea, căci pentru el femeia este, întâi de toate, „carnea suavă cu-ncheieturi”. Întâlnim astfel în scrisorile poetului către Veronica imagini de o plastică senzualitate, semnalând o trăire violentă a senzației de trup: „Am să te omor desmierdându-te, hoațo şi nebuno ce eşti” (5 ianuarie 1880), „tu om... cu gurița dulce şi caldă şi cu picioruşele reci” (14 ianuarie 1880), „aş vrea să pun mâna pe tine, să te sărut... pe umărul tău cel alb şi rotund şi frumos. Dar trebuie să-mi pun pofta-n cui...” (17 februarie 1882), „te sărut pe gât şi după cap şi pe obrajii amândoi şi... pe gură şi mânuțele şi la coate şi pe umăr” (26 martie 1882), „ți-aş muşca degetele să fii aici” (6 iunie 1882), „îți sărut mâinile tale mici şi genunchii tăi cu gropițe şi gura ta cea dulce şi părul şi ochii şi coatele şi toată, toată te sărut” (iunie 1882) sau „te-aş mânca de vie, ştrengărițo” (5 iulie 1882). Dar toate acestea se petrec doar în închipuire, căci ceea ce sărută poetul este doar bucata de hârtie, care va prinde viață în mâinile iubitei: „Deacuma-ți voi scrie mai des, deşi sărmanele foi scri-se sunt departe de-a plăti o singură îmbrățişare a ta – dulcea mea copilă. Am sărutat cel puțin această foaie care va intra în mânile tale cele mici, de la cari[-]şi aşteaptă toată fericirea”[14]. Nu întrezărim nici o urmă de jenă, nici o reținere, nici o teamă de ridicol sau de faptul că scrisorile ar putea fi citite şi de altcineva, ci numai o dorință a cărei tensiune creşte mereu. „Rareori – spune Adriana Babeți – am descoperit în scrierile confesive cu destinatar real, cum sunt aceste epistole expediate de un bărbat femeii dragi (nu soră sau soție, nu mamă sau prietenă, ci iubită) un corp atât de expus în toată fragilitatea şi

[12] *Ibidem*, p. 250.

[13] Ortega y Gasset, *Notă despre iubirea curtenească,* în *Studii despre iubire,* traducere de Sorin Mărculescu, ediția a III-a, Editura Humanitas, Bucureşti, 2006, p. 166.

[14] *Dulcea mea Doamnă / Eminul meu iubit*, ed. cit., p. 33.

vulnerabilitatea lui. Poate doar la câțiva autori din secolul douăzeci”[15]. Unul dintre aceşti autori este şi Franz Kafka.

Kafka, spune Elias Canetti, este un poet în sensul flaubertian al cuvântului, căci pentru el nimic nu este trivial, cu condiția să fie şi exact. Ceea ce frapează în scrisorile către Felice sunt plângerile continue ale lui Kafka despre dezolantele sale stări fizice. S-ar putea spune chiar că nu există scrisori în care Kafka să nu se plângă. În perioada corespondenței cu Felice, Kafka își întrerupe jurnalul, ceea ce îl face pe Elias Canetti să creadă că scrisorile către Felice nu sunt decât o prelungire a jurnalului kafkian, cu singura diferență că acestea îl motivează mai mult pe scriitor, care poate astfel să-i scrie unui destinatar real, deşi avem de-a face mai mult cu un monolog, decât cu un dialog propriu-zis. Vorbind despre talentul epistolar al femeilor, pe care îl consideră mult superior celui masculin, Cristian Bădiliță scria: „Cum se explică oare geniul epistolar al femeilor? Un bărbat, oricât de bun mânuitor al condeiului, nu va zămisli în veci şi pururi o scrisoare de frumusețea şi prospețimea uneia zămislite de o femeie. Bărbatul scrie în general făcând abstracție de *sufletul* destinatarului. Nu-l interesează şi nu se adresează decât spiritului, minții acestuia. Un bărbat nu scrie decât scrisori inteligente, anodin-descriptive sau de afaceri. Cu femeia e altceva, femeia pune într-o scrisoare măcar un pic din viața ei. De aceea scrisorile feminine sunt spontane, vii, directe, chiar atunci cînd cuvintele «dau pe dinafară» sau când sunt alcătuite din prostii epocale şi banalități plângăcioase. Mai direct se poate spune: femeile nu vorbesc niciodată singure; bărbații nu vorbesc niciodată cuiva. Ei se interoghează steril numai pe ei înşişi, disprețuindu-şi inconştient orice posibil interlocutor. Numai femeile ştiu să dialogheze, să comunice, să împărtăşească din şi prin scris. Numai ele ştiu să scrie *fără să înşele*”[16]. Pentru Cristian Bădiliță literatura epistolară „nu are nimic de a face cu litera-

---

[15] *Arahne şi pânza*, ed. cit., p. 255.

[16] Cristian Bădiliță, *Tentația mizantropiei. Stromate,* jurnal, Editura Polirom, Iaşi, 1999, p. 68.

tura"[17]. Egoismul „epistolar" al bărbaților, despre care amintește Bădiliță, este foarte vizibil și în scrisorile kafkiene, care nu sunt scrise doar dintr-o simplă satisfacție, ci dintr-o necesitate mai mult scriitoricească decât amoroasă: „Să mă semnez cu «al tău»? Nimic n-ar fi mai fals. Nu, eu sunt al meu și veșnic legat de mine, iar cu asta trebuie să-ncerc s-o scot la capăt"[18], îi scrie Kafka lui Felice în 11 noiembrie 1912. Scrisorile kafkiene sunt în serviciul operei: „nici în prezența ta nu m-aș putea elibera de romanul meu, ar fi grav dacă aș putea face asta, căci, scriind, mă mențin în viață, mă prind de barca în care stai tu, Felice. Este destul de trist că nu voi reuși să mă urc în ea. Dar înțelege, iubită Felice, că, în momentul în care voi înceta să scriu, am să rămân fără tine și voi pierde totul"[19]. Imposibilitatea de a scrie, de care Kafka se plânge mereu în scrisori, înseamnă sfârșitul oricărui tip de relație umană, conducând la izolare. Pe de altă parte, lipsa scrisorilor îl aruncă în cea mai cumplită singurătate. Pentru Kafka (la fel ca și pentru Eminescu) scrisorile iubitei reprezintă o inepuizabilă sursă de energie, de „sănătate" și de „lumină", care îi alimentează scrierile, iar perioada cea mai productivă din punct de vedere literar este cea a corespondenței cu Felice: acum sunt scrise *Verdictul, America* și *Metamorfoza*.

Kafka are nevoie doar de un destinatar, pe care îl ține însă mereu la distanță. Corespondența nu mai are rolul de a acoperi o distanță, ca în cazul lui Eminescu – pentru care scrisorile sunt întâlniri, îmbrățișări, sărutări, mângâieri, alinturi sau „nebunii" promise –, iar scrisorile kafkiene mai mult îndepărtează decât apropie. Kafka a întâlnit-o pe Felice doar de câteva ori și atunci, după cum mărturisește chiar el, și-au vorbit „în cel mai protocolar mod cu putință"[20]. Cele mai lungi scrisori pe care i le scrie lui Felice sunt cele în care încearcă să-i demonstreze că nu este făcut pentru căsătorie, nici pentru paternitate, că ar fi ultimul bărbat pe care o femeie și l-ar putea

---

[17] *Ibidem*, p. 69.
[18] *Corespondență (1),* ed. cit., p. 226.
[19] *Idem*, p. 13-14.
[20] *Idem*, p. 333.

dori ca prieten şi cu atât mai puţin ca soţ. Scrisoarea din 8 iulie 1912 este punctul culminant al acestor încercări repetate de a o înspăimânta pe Felice: „Eu nu sunt om...Tu nu cunoşti, Felice, literatura pe care o au unii în minte. Ea zburdă permanent, ca maimuţele prin vârfurile copacilor, în loc să meargă pe pământ”[21]. Autoportretele kafkiene ne înfăţişează un om timid, bolnăvicios şi neputincios, ipohondru, „un om nefericit, tăcut, trist, rigid, aproape disperat”[22], un om obsedat de „mania persecuţiei”, care trăieşte în două schimburi, cel de zi („activitatea fantomatică” de la birou) şi cel de noapte (al literaturii). Este însă greşit să credem că scrisorile către Felice alcătuiesc un „spectacol impudic”, deşi cititorul simte o anumită jenă în momentul în care pătrunde în universul intim al acestui scriitor, pe care Elias Canetti îl consideră un adevărat poet: „Il y a des poètes – très rares, certes – qui sont si entièrement eux-mêmes que toute appréciation qu’on oserait porter sur eux semblerait de la barbarie. Franz Kafka est un poète de la sorte”[23]. Este vorba despre acea sensibilitate aparte a poeţilor, care, aşa cum spunea Keats, „îşi pot atinge sufletul cu mâinile”.

„De obicei, scrie Adriana Babeţi, un bărbat îndrăgostit care scrie vrea să-şi cucerească destinatara nu doar cu volutele retorice ale unui stil, ci şi prin prezenţa concretă în text a unui întreg repertoriu de figuri ale seducţiei. Or, un fizic erodat de o boală umilitoare, departe de a fi atrăgător, riscă să fie de două ori depreciat: o dată prin propria suferinţă şi, mult mai dureros, de percepţia celuilalt. Nici o jenă sau teamă aici. Probă mai mult ca sigură a unei intimităţi totale”[24]. Eminescu îşi expune, la fel ca şi Kafka, fără nici cea mai mică reţinere, un corp bolnav, slăbit, a cărui destrămare este uneori descrisă cu minuţiozitate: „dureri reumatice am început a simţi în picioare” (octombrie 1879); „mi se îmflă piciorul şi se coace”, „nu mi-am venit în fire căci iarăşi am trei găuri la picior

---

[21] *Idem*, p. 234-235.

[22] *Idem*, p. 211.

[23] Elias Canetti, *L’autre procès. Les lettres à Felice*, în *La conscience des mots*, Le Livre de Poche, Albin Michel, Paris, 1984, p. 118.

[24] Adriana Babeţi, *op.cit.*, p. 255-256.

(decembrie 1879); abia mă târâiesc pe picioare, că nu mai pot nici să mă-ncalţ", „sentimentul meu vecinic e acel penibil al unei muşcături a cărei dureri ard şi nu-ncetează nicicând" (ianuarie 1880); „bubele mele ameninţă a se redeschide şi a mă rearunca în acea mizerie morală, care era de vină la tăcerea mea" (iulie 1882).

Imaginea iubitei, aşa cum reiese din scrisorile celor doi, este cea a unei fiinţe „vii", „luminoasă", „veselă", „sănătoasă", în contrast cu „tristeţea" şi oboseala fizică şi psihică a celui ce scrie: „Am atâtea de expiat faţă de tine, şi desigur vina mea cea mai mare este însăşi natura mea. Este că un om greoi, nepractic, lipsit de toate a îndrăznit a iubi o floare drăgălaşă ca tine, făcută pentru a trăi în lumină şi în veselie. Tristeţea caracterului meu se reflectă şi asupra ta şi, fără a voi, nenorocesc eu singur pe unica fiinţă care-o iubesc din toată inima şi cu toată sfinţenia"[25], scrie Eminescu în aprilie 1882. Scrisorile eminesciene sunt spovedanii, mai mult sau mai puţin poetice, dar, de cele mai multe ori, de o mare sinceritate. Nimic nu este căutat, ci spontan, amestecând latura umană a poetului cu farmecul timpului în care aceste scrisori au fost scrise. Poate că cititorul, care pătrunde „prin efracţie" în universul intim al poetului, citeşte cele 93 de scrisori ca pe un „roman de dragoste". Pentru cei doi îndrăgostiţi din secolul al XIX-lea (Eminescu şi Veronica) această corespondenţă era însă una trăită, asemenea unui schimb de vieţi. „Îţi spun ceea ce şi mie poate că îmi ascund", pare a spune expeditorul acestor scrisori de dragoste, uneori prea siropoase şi pline de naivitate, alteori grave, de o dureroasă tristeţe: „Această oboseală sufletească mă face adeseori să nu ştiu ce să scriu. Stau uneori ceasuri întregi cu condeiul în mână fără ca nimic, absolut nimic să-mi vie în gând, ba m-am surprins că deseori nu pot urmări o idee în şir"[26]. Scrisoarea iubitei poate să fie „binevenită" sau să „doară", să fie veselă sau să „respire un ton de amărăciune", iar cea pe care o scrie poetul este ori prea scurtă, ori „ursuză şi monotonă", în funcţie de stările sufleteşti ale expeditorului. Şi

---

[25] *Dulcea mea doamnă / Eminul meu iubit*, ed. cit., p. 146.
[26] *Idem*, p. 169.

pentru Kafka scrisoarea este fie un lucru „de cea mai îmbucurătoare greutate”, cu dimensiuni „impunătoare” ale hârtiei, percepută de multe ori ca o ființă vie („Scrisoarea ta este drăguță, caldă şi adevărată”[27]), fie reprezintă doar o „amăgire” care poate îmbolnăvi, „o insuportabilă combinație între prezență şi absență”[28], o flagelare reciprocă. Scrisoarea care îl aşteaptă pe Kafka dimineața la birou îi uşurează calvarul funcționăresc din fiecare zi.

De multe ori scrisorile sunt însoțite de fotografii. Pentru Eminescu fotografiile Veronicăi nu fac decât să întregească comoara acelor „dulci rămăşițe ale fericirii şi nefericirii”[29]. Fotografiile nu-l pot mulțumi pe poet, fiindcă ele nu reuşesc să înlocuiască prezența femeii iubite. Pentru Kafka însă fotografiile au un „efect miraculos”, ele fac ca scrisorile să aibă un destinatar real, dar în acelaşi timp îl scutesc pe timidul corespondent de „spaima” întâlnirilor față în față, aşa cum au fost cele câteva vizite scurte, atât de minuțios plănuite, atât de mult visate, pe care scriitorul le face la Berlin pentru a o vedea pe Felice.

Multe dintre scrisorile eminesciene, la fel ca majoritatea celor kafkiene, sunt scrise în schimbul de noapte, în starea de veghe, de insomnie, după programul obositor de la „moara de palavre” (ziarul *Timpul*) sau după munca de la „biroul îngrozitor” (în cazul lui Kafka). Scrisoarea „de noapte” fie că pune capăt unei zile obositoare, fie că precede lucrul la o poezie, la o povestire sau la un roman. Numai atunci când somnul o răpeşte pe iubita culcată între pânze albe de in, numai când în jurul patului ei se face linişte, corespondentul, împărțit între „a scrie pentru tine” şi „a scrie pentru mine”, îşi poate vedea liniştit de fantasmele sale: „în acest moment tu dormi dusă, în pătuțul tău aşternut desigur c-o fină pânză de in, iar eu mă uit în lumânare şi gândesc la tine. Dormi şi nu te trezi, draga mea Nicuță, că eu te păzesc tocmai de aici”[30] sau „dau o raită în

---

[27] *Corespondență (I)*, ed. cit., p. 267.
[28] *Idem,* p. 277.
[29] *Dulcea mea doamnă / Eminul meu iubit,* ed. cit., p. 161.
[30] *Idem*, p. 115.

gând în jurul patului tău şi poruncesc să fie linişte. Iar după ce am făcut ordine acolo şi eventual am alungat un bețiv de pe Immanuelkirchstrase, mă întorc la scrierile mele sau poate mă duc chiar la culcare, fiindcă acum e mai multă ordine şi-n mine”[31].

Chiar dacă se întâlnesc pe drum ori sunt furate, sau expediate la întâmplare, de către vreun funcționar diabolic de la poştă, chiar dacă ajung cu întârziere la destinație, sărutările pierzându-se uneori pe drum, chiar dacă cuvintele oferă „doar o vagă idee despre fericire”, scrisorile celor doi îndrăgostiți, de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi respectiv începutul secolului al XX-lea, sunt mărturii vii ale unor legături umane, indiferent dacă ele sunt sau nu literatură, dacă „eu, corespondentul”[32] este acelaşi cu „eu, romancierul” sau „eu, poetul”.

Résumé

Le genre épistolaire posera toujours en question les limites de la littérature. Les lettres des écrivains célèbres représentent une grande attraction pour ceux qui veulent entrer dans l'intimité de l'auteur aimé, en découvrant l'homme caché derrière l'écrivain et l'écrivain derrière l'homme. Si on parle des lettres d'amour, les choses deviennent plus intéressantes. Chacun veut savoir comment ont-ils aimé Flaubert, Eminescu ou Kafka.

Nous connaissons presque cent lettres de Mihai Eminescu adressées à Veronica Micle et plus de six cents lettres kafkaïennes écrites pour Felice Bauer. La correspondance pose des problèmes divers, mais le plus important est si on peut avoir confiance en écrivain quand il est dans la situation de correspondant. On a essayé dans cet article d'établir l'intention littéraire de l'expéditeur et le rôle de la lettre dans la correspondance des écrivains, la dernière vue comme un échange de vies.

---

[31] *Corespondență (I)*, ed. cit., p. 232.
[32] *Idem*, p. 300.

Istorie literară şi culturală

Şansa de a fi reacţionar

Theodor CODREANU

La întrebarea dacă Eminescu a fost sau nu „reacţionar” răspunsurile s-au dat de multă vreme, încă din timpul vieţii scriitorului, când presa ostilă gândirii sale a hotărât că publicistul are toate păcatele unui gânditor potrivnic „progresului” etc. De atunci încoace, destui antieminescieni i-au pus poetului fel de fel de etichete prăpăstioase. Fireşte, una dintre cele mai culpabilizante este aceea de *reacţionar*. După moartea poetului, acuzaţia pare să fi culminat în anii proletcultismului, dar mai cu seamă în perioada postdecembristă, când bătălia ideologică s-a încins din nou împotriva curentului naţional din cultura română. În anii ’50, un Ovid. S. Crhomălniceanu, de pildă, în vremea ferventei îndoctrinări comuniste, vedea o nenorocire a culturii româneşti în faptul că „poetul naţional” s-a întâmplat să fie „pesimist” şi „reacţionar”. Acuzele au fost perpetuate, după 1989, de către Z. Ornea şi de comilitoni, de astă dată fiind antrenaţi în dispută şi o parte a tinerilor intelectuali, îndoctrinaţi pe diverse căi. Să nu ne mire faptul, fiindcă imitatorii noştri au putut găsi fapte similare în culturi de prestigiu. La Universitatea Stanford, nu cu mulţi ani în urmă, au fost excluşi din programa anului întâi Dante, Shakespeare, Montaigne, Cervantes sub pretextul că sunt… reacţionari! Jean-François Revel observa că în locul acestora au fost preferaţi Franz Fanon, Che Guevara „şi alţi farisei revoluţionari, pe cât de puerili, pe atât de efemeri”[1]. În faţa postmodernistei *political correctness*, nu poţi decât să te

---

[1] Jean-François Revel, *Revirimentul democraţiei*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1995, p. 32.

bucuri că Eminescu se găseşte printre „reacţionari" de talia lui Shakespeare şi Cervantes.

De regulă, cei care s-au ridicat în „apărarea" lui Eminescu au căutat să demonstreze contrariul, anume că poetul n-a fost „reacţionar". Fireşte, textele ziaristului sunt probatoare în acest sens şi a relua polemica mi se pare a ne bate gura degeaba. De aceea, mai profitabil ne este a transforma „defectul" în supremă calitate, de o actualitate stringentă, acum şi pentru viitor. Şi nu e vorba de a ne hazarda în cine ştie ce speculaţii. Eminescu ne-a îndrumat el însuşi către o asemenea soluţie, „reacţionând", la rându-i, la acuzaţiile din paginile *Românului.* Poetul confirmă cu mândrie că este un *reacţionar* şi că menirea unui adevărat intelectual în faţa politicii oficiale şi a realităţilor crude din ţară este să *reacţioneze* împotriva „progresului" dezastruos asumat de liberalismul roşu, considerându-se el însuşi un *liberal*, dar unul deopotrivă „conservator", în sensul viziunii organice despre lume spre care l-a condus *ontologia arheului* (vezi, în acest sens, cartea mea *Modelul ontologic eminescian*, Editura Porto-Franco, Galaţi, 1992). „Progresiştii" *sans rivages* pariază pe o accelerare a ritmului de „dezvoltare". Cu cât acesta este mai intens, cu atât se crede că e spre binele omenirii, iar politicienii îşi fac un titlu de glorie în a fi „ultra-progresişti", precum Caţavencu. Dar atât Caragiale, cât şi Eminescu au văzut, unul dezastrul şi celălalt comicul grotesc, din optimismul lui Caţavencu.

„Progresiştii" cu orice preţ – iarăşi vorba lui Caragiale – sunt negustorii de „trufandale", cele care par să aducă nişte câştiguri imediate, dar cu marfă proastă, contrafăcută. Eminescu dă exemplul grădinarului care sileşte cireşele să se coacă răsucindu-le cozile. Într-adevăr, cireşele par coapte şi grădinarul îi poate înşela pe cumpărători. Dar, atrage atenţia poetul, acele cireşe sunt pierdute pentru viaţă, sâmburii lor nu vor mai putea încolţi şi rodi, căci şi-au pierdut arheul. Iată nenorocirea adusă de „progresul cu orice preţ". Recent, într-o emisiune televizată, Dan Puric, unul dintre cei mai lucizi şi mai profunzi artişti-intelectuali pe care-i avem, atrăgea atenţia că omul „progresist" va voi să accelereze în aşa fel evoluţia,

încât va dori ca perioada de dezvoltare a copilului în burta mamei să fie scurtată de la nouă luni la trei! Atunci, desigur, vom păşi în era avortonilor!

„Progresiştii" nu văd decât „ruşinea de a fi reacţionar", dar nu şi *geniul de a fi reacţionar*, spre binele umanităţii. Julien Benda vorbea, în anii '30 ai secolului trecut, despre *trădarea intelectualilor*. Oare unde este „trădare", la Eminescu sau la iresponsabilii lui acuzatori care ne conduc din utopie în utopie? Observ la unii dintre aceştia o dedublare schizofrenică a gândirii, chiar la inteligenţe cu totul remarcabile. Mă gândesc, în primul rând, la Virgil Nemoianu, care a ţinut morţiş să se prenumere printre cei ce văd în Eminescu un „reacţionar", în sensul cel mai rău al cuvântului, de unde şi somaţia că a sosit vremea *să ne despărţim de Eminescu!* Dar miezul gândirii sale cu privire la ritmurile progresului coincide cu poziţia lui Eminescu!

Virgil Nemoianu este autorul unei interesante *teorii a secundarului*, care dezvoltă, cu mijloace proprii, deconstructivismul american şi european. Nota originală a lui Virgil Nemoianu e că nu mai distinge o falie între resorturile artei tradiţionale şi ale celei moderne şi postmoderne. La el, să zicem, *estetica* nu e *premodernă*, iar *poetica* modernă şi postmodernă, ci statutul ei „ontologic" ar fi să se opună, prin definiţie, istoriei şi progresului – datele esenţiale care caracterizează modernitatea. Arta e din capul locului *reacţionară, antidemocratică, antimodernistă* şi tocmai de aceea „postmodernă" sau „transmodernă" prin excelenţă. Calea deschisă de Nemoianu e deosebit de îndrăzneaţă şi ar putea interesa în cel mai înalt grad. Fără s-o ştie, Virgil Nemoianu dezvoltă o idee nonliberală, aparent conservatoare, de găsit şi la Eminescu şi prefigurată în intuiţiile filosofiei nonhegeliene ale lui Ion Heliade Rădulescu, cel din *Echilibrul între antiteze.* De altfel, Eminescu a tins către o *antitetică* (vădit antihegeliană), cu precedente în Kant, care dobândeşte o remarcabilă continuitate transmodernistă în gândirea lui Ştefan Lupaşcu. Paradoxal, Nemoianu e mai aproape de teoria socio-politică a lui Eminescu prin grija cu care încarcă termenul *reacţionar* de potenţialităţi pozitive. Gândirea modernă, fie ea liberală sau de

orientare marxistă şi neopozitivistă, a discreditat, fără drept de apel, conținutul cuvântului *reacționar*. Repet, el a devenit o etichetă ruşinoasă, încât nimeni nu putea fi încântat nici pe vremea lui Eminescu şi nici în a noastră, să fie numit *reacționar*. În anii proletcultismului, Eminescu ar fi fost trimis la Canal pentru etichetarea ca „reacționar". Ba, am spus că adversarii de ieri şi de azi ai lui Eminescu şi-au făcut un titlu de glorie în a-l discredita pe poet cu această etichetă descalificantă. De la Ştefan Zeletin până la Ioan Petru Culianu şi Alexandru George, în general, cultura critică din epoca marilor clasici, de orientare maioresciană şi eminesciană, este pusă la zid ca „reacționară", opunându-se *progresului* capitalist al României moderne, deci sincronizării rapide, de care avea nevoie ca de aer. Ba, Ioan Petru Culianu acuza, în bloc, literatura română că e *reacționară*, începând chiar cu primul roman valoros – *Ciocoii vechi şi noi* de Nicolae Filimon şi până la Slavici, Rebreanu, Marin Preda. Argument: Filimon a discreditat „parvenitul", singurul tip social progresist, constructor de capitalism, luând, în schimb, partea boierimii conservatoare şi reacționare, înrădăcinată în tradiție şi imobilă. Se conturează, altfel spus, o antiteză între factorul dinamic, cosmopolit, capitalist (Dinu Păturică) şi imobilismul *național* întrupat de Banul C.[2].

Virgil Nemoianu contrazice o asemenea viziune unilaterală şi consideră că arta, cultura, în genere, sunt factori de *reacțiune*, de obstaculare în calea *progresului*: „Progresul deplin, nestânjenit şi linear reprezintă drumul cel mai scurt spre stagnare şi moarte. Această tendință este împiedecată, întârziată şi, de fapt, contracarată de reacția unor gesturi creatoare"[3]. Sublinierea precarității conceptului de *progres* în istorie este o atitudine tipic postmodernistă, or, Culianu se dovedeşte un reprezentant al modernismului înalt. Nemoianu pariază pe un paradox: cu cât ritmul istoriei este mai rapid, cu

---

[2] Ioan Petru Culianu, *Mircea Eliade,* 1978, trad. rom. de Florin Chirițescu şi Dan Petrescu, Editura Nemira, Bucureşti, 1995, cap. *Duşmanii capitalismului,* p. 169-174.

[3] Virgil Nemoianu, *O teorie a secundarului,* 1989, trad. rom. de Livia Szász Câmpeanu, Editura Univers, Bucureşti, 1997, p. 210.

atât lumea se apropie mai mult de stadiul entropic, al omogenizării în dezordine. În acest cadru, cultura, conservatoare şi reacționară, are un efect *negentropic*, putând întârzia dezastrul. Aceasta ar fi cea mai înaltă menire a artei, încât epitetul depreciativ *reacționar* se încarcă brusc cu sensuri pozitive. Dar este exact încărcătura pe care o dădea Eminescu termenului, când răspundea la acuzațiile adversarilor din presă: „Maniera noastră de-a vedea e pe deplin modernă: pentru noi statul e un obiect al naturii care trebuie studiat în mod individual, cu istoria, cu obiceiurile, cu rasa, cu natura teritoriului său, toate acestea deosebite şi neatârnând câtuşi de puțin de la liberul arbitru al indivizilor din cari, într-un moment dat, se compune societatea. De aceea, dacă tendențele şi ideile noastre se pot numi *reacționare* (s. n.), epitet cu care ne gratifică adversarii noştri, această reacțiune noi n-o admitem decât în înțelesul pe care i-l dă fiziologia, reacțiunea unui corp capabil de a redeveni sănătos contra influențelor stricăcioase a elementelor străine introduse înlăuntrul său”[4]. Pe o poziție similară se posta Caragiale, cel ce şi-a bătut joc de acel *voi progresul cu orice preț* cațavencian. *Conservatorismul progresist* (Ion Heliade Rădulescu) este, în definitiv, o atitudine *transmodernă,* pe care o susține şi Virgil Nemoianu.

Urmează, însă, o lovitură de teatru, fiindcă, în pofida propriei teorii, Virgil Nemoianu îl etichetează pe Eminescu de „reacționar”, în sensul cel mai rău al cuvântului, şi ne somează la *despărțirea de Eminescu!*[5]. Oare de ce o asemenea contradicție în termeni? E vorba de o lepădare de propria doctrină şi de o cădere în *ideologie*, prin definiție partizană? Aşa ar fi, dacă, în realitate, teoria nemoianiană n-ar musti, din capul locului, de ideologie. Teoria secundarului are o țintă precisă: de a discredita majoritățile în favoarea minorităților, fiind un tipic simptom de *political correctness.*

Aparent, Virgil Nemoianu propune depăşirea dialecticii de tip hegelian, funcțională în imaginarul modernist al istoriei

---

[4] M. Eminescu, „Timpul”, 17 august 1879.

[5] Virgil Nemoianu, *Despărțirea de eminescianism*, în „Astra”, nr. 7/1990.

ca progres, în favoarea unei *antitetici* cu o destul de veche tradiție în gândirea românească, de la Dimitrie Cantemir şi Ion Heliade Rădulescu până la Eminescu, Blaga şi Ştefan Lupaşcu. El pare a ține cont de maxima-cheie a gândirii eminesciene: *Antitezele sunt viața.* Virgil Nemoianu particularizează antitezele spre a le *generaliza* doctrinar: pentru el, antitezele fundamentale în istorie sunt *principalul* şi *secundarul. Principalul* ar tinde către omogenizare, entropie, confundându-se, în societățile moderne, cu *majoritatea națională*, pe când *secundarul* produce efectul antientropic, identificându-se cu *minoritatea* de orice fel, inclusiv cu *individualul* care, de regulă, se plasează în *opoziție.* Miză cel puțin dublă la Virgil Nemoianu, căci ținta era să se stimuleze *disidențele* în țările Estului, iar în Occident – legitimarea *politicii corecturilor*, având în centru ascensiunea diverselor minorități. În partea bună a teoriei sale, Nemoianu consonează cu *antitetica* lui Ştefan Lupaşcu, dar fără a pătrunde, din păcate, în complexitatea arhitectonică a *celor trei materii.* În orice caz, el admite coexistența antitezelor într-o reacțiune reciprocă benefică: „Principalul şi secundarul coexistă. Principalul domină secundarul. Secundarul ia poziția antagonistă față de principal. O anume dinamică a transformării, dependenței şi confirmării reciproce este şi ea sesizabilă. Toate aceste relații par derutante, în ciuda abundenței lor, şi ne putem pune întrebarea dacă angrenajul lor nu este atât de inextricabil, încât orice încercare de a descurca ițele s-ar dovedi iluzorie”[6].

Într-adevăr, există o mare doză de risc în încercarea să descâlceşti taina antitezelor, fiindcă în ele zace „diferența ontologică”, marea cruce dintotdeauna a ontologiei. Virgil Nemoianu, însă, are curajul să se aventureze între antitezele sale, cum îi stă bine unui veritabil filosof, chiar cu riscul de a cădea în ideologie, în sensul de a ține partea uneia dintre ele. Decizia sa, sugerată încă din titlul lucrării, e de a paria pe *secundar*. Din această clipă, el alunecă din filosofie în ideologie, deşi continuă să rămână într-o bună speculație erudită, vecină cu filosofia. La gânditorii de geniu, precum Eminescu

---

[6] Virgil Nemoianu, *O teorie a secundarului, op. cit.*, p. 207-208.

sau Lupaşcu, o asemenea cădere nu e posibilă, fiindcă *antitetica* însăşi s-ar prăbuşi. Demersul lui Nemoianu rămâne interesant prin miza finală, pariul *secundarului*. Îl vom urmări pornind de la actul hermeneutic în jurul romanului *Doctor Faustus* de Thomas Mann.

Adrian Leverkühn ar întrupa *secundarul*, iar Serenus Zeitblom – *principalul.* Cu această identificare, Virgil Nemoianu răstoarnă atât interpretarea curentă a romanului, cât şi intențiile auctoriale. De regulă, Adrian Leverkühn este catalogat ca spiritul *demonic* al romanului. Nu, zice Virgil Nemoianu, adevăratul diavol este Serenus Zeitblom, căci el reprezintă principalul, omogenul, mişcarea entropică, comunitatea germanică interbelică. Din contră, Adrian Leverkühn e secundarul, marginalul, neobişnuitul, alienarea, reacțiunea[7]. Principalul, adică poporul german, devine *demonul nazist*: „Ceea ce a dus la ororile istorice a fost marginalizarea, înfrângerea şi sacrificarea lui Adrian, nu afirmarea, munca sau ideile sale”[8].

Leverkühn simbolizează *disonanța* care se ridică împotriva *consonanței*, aceasta din urmă fiind *infernul.* Thomas Mann a intenționat să prezinte invers lucrurile, dar instinctul „reacționar” al artistului a schimbat voința auctorială.

Interpretarea lui Virgil Nemoianu este, fără îndoială, dintre cele mai ingenioase, dar nu mai puțin ideologică, în pofida aparențelor. El vrea să demonstreze că o comunitate națională, prin *consonanța* în specific, în tradiție este „nazistă” prin definiție şi că o salvează întotdeauna „secundarul”, producând disonanța în sânul ei. Dacă Virgil Nemoianu s-ar fi menținut în logica antitetică, el ar fi rămas consecvent până la capăt. Teoria secundarului devine, însă, o armă de luptă împotriva *naționalului*. Acum se-nțelege de ce autorul se dezice de propria teorie şi-i refuză lui Eminescu statutul de „reacționar” în sensul pozitiv al cuvântului. El produce o răsturnare similară ca în cazul romanului *Doctor Faustus*, demonizându-l, de astă dată tocmai pe „secundar”, pe gazetarul Eminescu, din

---

[7] *Ibidem,* p. 69.
[8] *Ibidem*.

pricină că întrupează *naționalul.* Într-adevăr, Eminescu simboliza arheul românilor, dar din poziția de *marginalizat*, împreună cu poporul român, ignorat şi disprețuit de o *pătură minoritară*, numită de poet „pătură superpusă”. Cu alte cuvinte, Eminescu sesizase o situație cu totul aberantă în societatea românească: națiunea profundă era tratată ca „minoritate”, batjocorită de o oligarhie care nu-şi cunoştea decât măruntele interese de grup, într-o corupție generalizată. Iată, fără îndoială, o foarte încurcată necorelare a antitezelor, pentru care Eminescu a găsit o denumire emblematică: *antiteze monstruoase.* A sparge echilibrul antitezelor şi a înclina balanța partizană către una dintre ele e o tranşare pur ideologică, având consecințe catastrofale pentru antiteza anihilată. În antitetica lui Ştefan Lupaşcu se atrage serios atenția asupra primejdiei, cum o face, altminteri, şi Eminescu. Nu numai majoritățile pot avea tentația eliminării minorităților (cu consecințe precum cele din Germania lui Hitler), ci şi acestea pot, la rându-le, mutila majorități. Comunismul a fost o ilustrare a acestui tip de antiteză monstruoasă, căci minoritarul partid comunist (de 1000 de membri!) a ajuns să distrugă o națiune întreagă. Postmodernista „politică a corecturilor” îşi merită numele de „neocomunism american”, fiindcă pune sub semnul întrebării dreptul la existență a națiunilor, precum altădată internaționalismul proletar. Iar globalismul actual, conceput, în mintea unora, împotriva națiunilor, declarate entități anacronice, se fundează pe aceeaşi aberație ideologică a răsturnării raportului dintre *majoritate* şi *minoritate*, în care cea din urmă să dicteze şi să-şi supună majoritățile. În cazul în speță, *companiile transnaționale*, minoritare, desigur, au puterea şi, deci, legitimitatea de a *dicta* majorităților naționale politica lor, care nu trebuie să mai fie *națională*, adică spre beneficiul majorității cetățenilor, ci pentru prosperarea nemărginită a minorităților financiare şi economice transnaționale. Dacă acest tip de globalism se concepe în postmodernitate, trebuie spus, cu tot cinismul, că societatea românească a fost, cel puțin din secolul fanariot până astăzi, un bastion de postmodernitate în Europa, fiindcă întotdeauna diverse minorități economice (care s-au nimerit, câteodată, să fie şi etnice) au dominat gro-

sul naţiunii. Ba, în Ardeal, aceasta a fost regula de după 1400 încoace: minoritatea maghiară a jucat rolul de „majoritate” oprimantă. Nu mai vorbim de Basarabia căzută, la 1812, sub stăpânire rusească, unde minoritatea rusofonă s-a substituit naţiunii române.

Desigur, e la fel de rea şi o lume în care majoritatea striveşte minorităţile. Concluzia e că o istorie normală înseamnă întotdeauna *echilibrul antitezelor*, iar orice mutilare a uneia dintre ele înseamnă oprimarea vieţii. Supremaţia *principalului* înseamnă *imperialism*, iar supremaţia secundarului – *dictatură.* Infernul nu e *majoritatea*, cum crede Virgil Nemoianu, fiindcă oricând *minoritatea* poate fi infernul şi invers.

Dacă admitem că modernismul a adus supremaţia majorităţilor (care e şi cutuma democraţiei), iar postmodernismul pe cea a minorităţilor, depăşirea ambelor forme de oprimare nu poate fi decât *transmodernistă*, căci numai transmodernismul se fundează pe *antitetică* – pe care o întrevăd ca filosofie a viitorului.

Astăzi, singura *reacţiune* validă împotriva omogenizării planetare în favoarea diversităţilor o pot da *naţiunile*, identităţile culturale, altfel spus, şi identităţile individuale. E de învăţătură că, după ce a trecut prin iluziile *postistoriei* (adică ale postmodernismului), Francis Fukuyama a scris lucrarea *Construcţia statală: guvernare şi ordine mondială în secolul 21*, carte în care-şi schimbă doctrina, spre transmodernism, susţinând nevoia întăririi statelor naţionale şi părăsind euforia slăbirii acestora propovăduită de ideologii postmodernităţii. Într-o lume *transparentă*, iar nu opacizată, realul are întotdeauna cel puţin două feţe. Naţiunea, rasa, religia etc. există întrucât mai există cel puţin o naţiune, o rasă, o religie etc. Rasismul e rău fiindcă nu respectă echilibrul antitezelor, cum s-a petrecut şi în ţara democraţiei, America. Dar a nega existenţa raselor sau a dori dispariţia lor în speranţa unui metisaj generalizat, zicând că nu există decât *omul*, e tot o spargere de echilibru, la fel de abominabilă. Un asemenea demers s-a încercat la nivelul ONU imediat după al doilea război mondial, ca reacţie la rasismul lui Hitler. Atunci, savanţii s-au adunat şi au decis că nu există specific de rasă, ca şi cum cu o

aberație poți îndrepta altă aberație. La comanda UNESCO, în 1959, Claude Lévi-Strauss a scris studiul *Race et histoire*, în care s-a străduit să demonstreze că diferențele dintre oameni nu țin cu nimic de rasă, ci sunt doar de ordin istoric, geografic şi sociologic. Dar onestitatea ştiințifică îl obligă, pe acelaşi Claude Lévi-Strauss, să se revizuiască şi să recunoască diversitățile rasiale şi etnice. În 1971, tot UNESCO îl invită să conferențieze contra rasismului. De astă dată, savantul a scandalizat forurile internaționale ideologizate, Claude Lévi-Strauss fiind acuzat de „erezie”, că ar fi „reintrodus lupul în turma de oi”, cum se exprimă Alain Finkielkraut. Nu, lupul în turma de oi îl introduc întotdeauna ideologii, cei care ignoră că *antitezele sunt viața.*

Națiunile nu sunt creații artificiale ale modernității, de la romantism încoace, cum acreditează ideologii postmodernității. Posibilitățile de apariție ale diversităților etno-lingvistice sunt *arheale*, în planul creator al logosului divin. În duminica cincizecimii, Duhul Sfânt s-a pogorât ca limbi de lumină şi apostolii au putut propovădui creştinismul în toate limbile pe care, până atunci, nu le cunoşteau. Primejdia dezordinii din Turnul Babel nu mai era acum, sensul lumii inversându-se de la opacitate la transparență, la lumea-lumen, într-o splendidă armonie a diversităților, care constituie esența creştinismului. Nu a cunoscut antichitatea sentimentul național? Dimpotrivă, *patria* a fost o valoare fundamentală a vechii Europe (şi nu numai) de vreme ce i s-au dedicat epopei de măreția *Odiseei* sau a *Eneidei.* Ithaca este simbolul iubirii de patrie, care nu se stinge nici după zeci de ani. Ovidiu a simțit nostalgia Romei până la moarte, iar Dante a tânjit, din exil, după Florența sa dragă. În atare privință, cei vechi ne erau superiori, cu atât mai mult cu cât iubeau fără *ideologia patriei.* Abia în timpurile moderne, când sentimentul patriotic a decăzut la rangul de ideologie naționalistă, ființa națională s-a văzut în mare primejdie. Din acest punct de vedere, Eminescu era un „antinaționalist”, căci mărturisea că iubeşte patria *sans frases*, naționalitatea *vorbită* iar nu *trăită* fiind apanajul demagogilor fulgerați în *Scrisoarea III* şi în articole. Fidel gândirii antitetice, de esență transmodernă, Eminescu sublinia necesitatea

echilibrului, *în marginile adevărului*, dintre *național* şi *cosmopolit*, pretenția celui din urmă de a suprima ce e național însemnând imposibilitatea de existență a cosmopolitismului însuşi. Acesta este un semn al gândirii paradoxale specifice ethosului transmodern: „cosmopolit sînt şi eu – mărturiseşte Toma Nour; aş vrea ca omenirea să fie ca prisma, una singură, strălucită, pătrunsă de lumină (aceasta e lumea-lumen!, n.n.), care are însă atâtea colori. O prismă cu mii de colori, un curcubeu cu mii de nuanțe. Națiunile nu sînt decât nuanțele prismatice ale Omenirei, şi deosebirea dintre ele e atât de naturală, atât de esplicabilă cum putem explica din împrejurări asemenea diferența dintre individ şi individ. Făceți ca toate aceste colori să fie egal de strălucite, egal de poleite, egal de favorizate de Lumina ce le formează şi fără care ele ar fi pierdute în nimicul neesistenței, căci în întunericul nedreptății şi a barbariei toate națiunile îşi sunt egale în abrutizare, în îndobitocire, în fanatism, în vulgaritate; ci când Lumina abia se reflectă în ele, ea formează colori prismatice. Sufletul omului e ca un val – sufletul unei națiuni ca un ocean"[9].

E aici o splendidă gândire antitetică a *lumii ca lumen* (altminteri, poetul scrie cuvântul *Lumină* cu majusculă, dovadă că are conştiința *transparenței* spirituale), aşa cum se prefigurează în teologia Părintelui Stăniloae. De aceea, nu este productiv să lauzi cosmopolitismul, eliminând din ecuație specificul național, pledând împotriva *identității*, precum o fac gânditori postmodernişti ca Guy Scarpetta[10] sau Leon Wieseltier[11], urmați cu zgomot de epigonii lor din România. E vorba, în definitiv, de o gândire în *antiteze monstruoase*, fiind ca şi cum ai lăuda omenirea ca întreg (cosmopolitism), dar ai ucide *individualul*, deşi crezi că militezi pentru libertatea individului. Aceste slăbiciuni ale gândirii se manifestă sofistic întotdeauna, fiindcă, aşa cum am atras atenția în alte locuri, e

---

[9] M. Eminescu, *Opere,* VII, *Proza literară,* studiu introductiv de Perpessicius, Editura Academiei, Bucureşti, 1977, p. 180.

[10] Guy Scarpetta, *Elogiu cosmopolitismului,* 1981, trad. rom. de Petruța Spânu, Editura Polirom, Iaşi, 1997.

[11] Leon Wieseltier, *Împotriva identității,* 1996, trad. rom. de Mircea Mihăieş, Editura Polirom, Iaşi, 1997.

la mijloc nu doar o ciupeală la cântarul adevărului, ci e vorba de falsificarea însăşi a cântarului. Niciodată, atâta vreme cât va dura omenirea, naţiunile nu vor dispărea, deşi unele dintre ele vor dispărea înghiţite de altele. Ernest Gellner, celebrul teoretician al naţiunilor, care nu poate fi bănuit de naţionalism, spunea în 1983 că „nu trebuie să ne aşteptăm la sfârşitul epocii naţionaliste”[12]. Dar putem spera la slăbirea acuităţii conflictului naţionalist, în sensul armoniei prismatice a diversităţilor naţionale, după speranţele eminesciene. Aşadar, nu *naţionalism şovin*, nu *internaţionalism* şi *cosmopolitism*, ci *transnaţionalism* în ethosul transmodernităţii. Nu o ideologie care profetizează şi propovăduieşte dispariţia naţiunilor este lucrativă în condiţiile globalizării, căci aceasta ar duce la biruinţa *omogenizării* în defavoarea diversităţilor. Lumea, sub aparentul ritm înzecit al *progresului*, şi-ar intensifica *opacitatea*, după spusa lui Eminescu, şi ne-am trezi, în pofida aşteptărilor, la o „egalitate” în „întunericul nedreptăţii şi a barbariei”.

Aşadar, avem nevoie de *reacţionari* ca Eminescu aşa cum avem nevoie de aer.

Résumé

Parmi les adversaires d’Eminescu, l’épithète *réactionnaire* a développé une carrière prolongée. L’accusation était fréquente dans les pages du journal *Românul*, dirigé par C. A. Rosetti, mais elle a été assumée et déployée, après la mort du poète, par les détracteurs ou par les idéologues aux penchants de gauche. L’accusation est revenue avec énergie au fil des années de la prolétarisation, mais d’une façon surprenante et après 1989 également, de la part de ceux qui avaient surmonté l’ancien internationalisme communiste, devenus d’un coup „démocrates” et „Européens”. Dans une recherche de la revue *Flacăra* (1949), Ovid S. Crohmălniceanu affirmait: „Nous faisons partie du nombre restreint de peuple n’ayant pas la chance d’avoir une figure centrale de la poésie qui ne soit point prisonnière d’une conception réactionnaire, vu son génie… Nous avons la tâche

---

[12] Ernest Gellner, *Naţiuni şi naţionalism*, trad. rom. de Robert Adam, Editura Antet, Oradea, 1997, p. 180.

d'envisager dans la lumière du marxisme-léninisme ce qui tient à l'égarement, à l'abandon au combat".

Ceux qui ont „défendu" Eminescu ont cru bon d'argumenter que l'accusation était injuste et que le poète n'avait pas été *réactionnaire*. Mais ils ont laissé de côté l'avis du poète qui s'était nimbé de gloire d'être… *réactionnaire*!

Une surprise extraordinaire c'est le fait que le choix du poète est fondé même sur la réhabilitation de la notion de *libéralisme*, au nom duquel il avait été attaqué. Le véritable *libéral* est réactionnaire, au sens de réagir contre les formes maladives de la politique et de la société. Loin d'avoir été un *abandon du combat*, tel que le pensait Crohmălniceanu, mais d'une manière fausse, l'attitude réactionnaire du publiciste du journal *Timpul*, a représenté la plus importante lutte de la culture critique roumaine pour l'orientation du pays vers la civilisation moderne. De nos jours, le mot *réactionnaire* commence à être perçu même avec le sens donné par Eminescu, aux penseurs tels Virgil Nemoianu (*Une théorie du secondaire*) et Jean-François Revel (*Le revirement de la démocratie*). Le monde est dégoûté par les révolutionnaires qui ont apporté tous les maux à l'humanité durant les deux derniers siècles.

Eminescu şi apriorismul românesc

George POPA

La primul lor contact uimit cu lumea, *illo tempore,* arhaicii au formulat, în mituri exemplare, concepțiile originare ale omului despre viață, despre destinul nostru în lume. În felul acesta, s-a constituit apriorismul unui anumit popor cuprinzând ideile-forță, tiparele matriciale care vor guverna şi vor modela universul creațiilor sale culturale.

Triada superlativă a poeziei româneşti *Miorița*, *Meşterul Manole*, *Luceafărul* îşi are rădăcina în literatura populară. Având tematici diferite, dar plecate de la o viziune ancestrală comună, apare logic să existe înrudiri între ele în cadrul acelei viziuni unitare. În cele ce urmează ne vom ocupa succint de unele constante care solidarizează creațiile poetice la care ne referim.

1. O caracteristica fundamentală este ***deschiderea cosmică.*** Este răspunsul omului la condiția sa de finitudine şi, consecutiv, necesitatea eliberării metafizice. În acest sens, pe de o parte, acțiunea celor trei poeme se desfăşoară pe vectorul nemărginirii, fiind vorba atât de sublimul matematic, precum şi de cel dinamic; şi anume, o dinamică apoteotică în *Miorița*, o dinamică dramatică în *Luceafărul* şi una tragică în balada *Meşterului Manole*. Pe de altă parte, pe orbite cosmice se plasează de asemenea diversele înțelesuri. În toate cele trei creații nu este vorba de tematici mărunte, anecdotice, circumstanțiale, ci de fiecare dată ni se prezintă o problemă existențială majoră, şi anume, *destinul ființei alese.*

Astfel, eroul baladei vrâncene apare ca un prinț al naturii, a cărui nuntă, însemnând preschimbarea morții într-o supraexistență perenă, este serbată de întreaga natură antrenată pe

acest mai înalt plan ontologic; Meşterul Manole este creatorul unui lăcaş al misterul divin, iar luceafărul este eonul de sus, o făptură originară care ar voi să refacă prin iubire unitatea primordială.

Astfel, acțiunea celor trei poeme este puternic tensionată, având loc între polul pământesc şi polul ultim – ceresc. Este fapta deschiderii metafizice a lui *homo cosmicus*.

2. Energia care motivează şi pune în dinamică metafizica triadei este factorul inițiator al Creației, şi anume, ***iubirea*** – sub diferite hipostaze. Astfel, într-o atmosferă de afecțiune, de cea mai pură, mai „înduioşătoare” esență, cum afirma Jules Michelet, are loc viața de fiecare zi a eroului din balada vrânceană şi amenințarea sa de către ceilalți doi păstori, afecțiune dusă până la lacrimile de sânge ale oilor şi iluminarea vizionară a mioarei „năzdrăvane”. Pe de altă parte, hierofania cu mireasa lumii, actul mistic de transvaluare ontologică a morții, realizează un *monism* mitic viață-postviață.

În balada *Meşterului Manole*, credința, iubirea de Dumnezeu ale unui domnitor, manifestate prin ambiția de a dedica divinității o construcție sacră neasemănătoare alteia, este pusă în balanță cu sublimitatea sacrificiului Anei, iubirea soției lui Manole fiind mai puternică decât încercările cerului de a o întoarce din cale. Astfel, aici divinitatea se află în dilemă – a i se ridica sau nu mănăstirea – dilemă pe care nu cerul o rezolvă, ci iubirea figurii feminine celei mai harismatice din literatura noastră.

În *Luceafărul*, iubirea se desfăşoară sub două hipostaze în dinamică antitetică: pe de o parte, iubirea pământească purtând la împlinire *norocul*, fericirea muritorilor într-un feeric peisaj al naturii, – de cealaltă parte, iubirea celestă a lui Hyperion, care vrea să refacă statutul ontologic preludic, pierdut atunci când, impulsionat de *kama,* de iubire, Unul a creat lumea. Dar încercarea nu a fost o reuşită, astfel că lumea, acest *alter ego* al Unului, este menită în mod fatal, din prima zi, dezagregării, pieirii – *Sein zum Tode*, după cunoscuta formulă a lui Martin Heidegger, care repetă un adevăr formulat încă din antichitatea sumero-babiloneană.

Căci aici se află drama creației, a cauzalității: ființarea de model cauzal, adică orice naştere poartă în ea germenul morții, şi doar Unul, cel care este nenăscut, care îşi este propria cauză – *causa sui* – nu cunoaşte moarte. Or, Hyperion, increatul, încearcă să restabilească tot prin iubire, şi anume, prin unirea cu o făptură creată, momentul premergător genezei, să reinstaureze Ajunul, cei doi redevenind substanță din substanța divină: „*Când ființele se-mbină,/ Când unesc pe tu cu eu,/ E lumină din lumină,/ Dumnezeu din Dumnezeu*."

În ce priveşte Cătălina, iubirea ei nu a putut sui până la condiția hyperionică, astfel că fata de împărat se întoarce la Cătălin, la omonimul întru destin, – se întoarce la propria ei natură, care însemnează încântare şi pieire. De subliniat faptul că nu atât Demiurgul este cel care se opune pasiunii luceafărului folosind drept argument dragostea împlinită a celor doi pământeni, ci – mai sus – acționează destinația pe care legile eterne au stabilit-o din zorii Creației: *noroc şi moarte* pentru „micul eu" al omului, *nenoroc şi nemoarte* pentru eonul onticității primordiale.

3. Semnificativ este raportul cu religia în cele trei poeme. În balada vrânceană se observă că, deşi este vorba de un moment destinal-limită când, în pragul trecerii dincolo de viață, de obicei omul invocă divinitatea, în mod paradoxal, aici acest apel nu are loc. Aşa cum notează Mircea Eliade, lipsesc şi satul şi cimitirul şi biserica. Acest lucru dovedeşte, pe de o parte, că în Miorița moartea reală nu are loc, iar pe de altă parte, că geneza baladei este precreştină, suind din straturile geto-dacice, ancestralitate autohtonă care credea că omul nu moare, ci doar „schimbă locuința". Este vorba nu de o anumită religie, ci de o religiozitate cosmică şi anume sacralitatea Naturii şi a morții reunite într-o integralitate centrată de ființa omenească. „Numai marii poeți, sau vizionari ca Nietzsche, sau câțiva rari filozofi mai sunt capabili să sesizeze misterioasa şi paradoxala unitate între viață şi moarte", scrie Mircea Eliade. Ilustrul gânditor scoate în evidență de asemenea înaltul înțeles etic al baladei, şi anume: considerând moartea o unire transfiguratoare cu restul lumii, românul

„impune un sens absurdului”, faptă depăşind infinit tânguirile existenţialiste moderne şi postmoderne.

Dacă în *Mioriţa* divinitatea este ignorată, în balada argeşeană ea este întreit depăşită de către om, şi anume:

• aşa cum am menţionat, cerul dezlănţuit nu poate opri pe Ana din drum, fiind astfel întrecut de iubirea umană;

• apoi, pentru a se putea duce la capăt construcţia Casei Domnului a fost nevoie de douăsprezece morţi – preţ mai sângeros decât în multe din ritualurile sacrificiale care au loc în religiile primitive, aşa încât balanţa etică a jertfelor înclină şi de această dată în favoarea omului;

• în al treilea rând, actul zidirii proiectează fapta umană la începuturi, o repetare a cosmogoniei, cum afirmă M. Eliade. Creatorul uman îşi dăruieşte sieşi, puterii sale demiurgice de a crede şi făuri, fapta gândirii şi a mâinilor sale, faptă care nu este o construcţie de rând, ci o capodoperă. Mai mult – un unicat – *„Mănăstire-naltă/ Cum n-a mai fost altă.”*

Şi în *Luceafărul*, Dumnezeu se delimitează de condiţia umană, restabileşte distanţa ireductibilă imanent-transcendent, pune în cursă ordinea originară care constă în două antiteze ontice, şi anume, aşa cum am amintit, pe de o parte, noroc plătit cu moarte pentru făptura secundă, care este omul, pe de altă parte, nenoroc/nemurire pentru increat, pentru Hyperion. Refuzând acestuia statutul de muritor, Creatorul refuză un nonsens în raport cu ordinea divină, nonsens cu posibile urmări funeste. Este ca şi cum îngăduind unei „forme dintâi” să abdice de la eternitate, Fiinţa supremă şi întregul sistem ceresc, s-ar afla ameninţaţi cu un *Götterdämmerung*. Această atitudine faţă de dumnezeire, unitară în cele trei poeme, *mărturiseşte conştiinţa creatorului de artă că omul este cel care a relevat lumea divină, astfel că tot el o interpretează prin imaginarul său.*

4. Un alt numitor comun care reuneşte cele trei poeme este constituit de ***fenomenologia ontologică trifazică de model zalmoxic,*** regăsită şi la ceilalţi doi zei traci, Orfeu şi Dionysos, fenomenologie constând din *viaţă,* urmată de *moarte iniţiatică*, aceasta purtând *la renaştere pe un nivel de fiinţare superior.* Astfel, în Mioriţa, prin taumaturgia mitului,

eroul moldovean parcurge cele trei momente, fenomenologia încheindu-se prin contopirea cu totalitatea firii înveşnicită; Meşterul Manole reînvie în durata eternă a faptei sale creatoare, edificiul sacru; iar luceafărul, după experimentarea căderii în lumea efemeră, renaşte la o nouă certificare a condiției sale nemuritoare. În realitate, Demiurgul este propria conştiință a lui Hyperion, intrată o vreme în eclipsă la chemarea fiicei pământului, fascinată de mirajul strălucitoarei făpturi cereşti. Că în concepția românului ordinea dintâi nu poate fi eludată, o dovedeşte şi destinul feciorului de împărat din basmul *Tinerețe fără bătrânețe şi viață fără moarte.*

5. Fundamental este de asemenea şi faptul că ***toate cele trei poeme poartă către înălțimi***: balada vrânceană sfârşeşte deasupra munților în pirotihnia făcliilor miilor de stele; poemul eminescian se termină de asemenea la polul ceresc, iar actul icaric al lui Manole este o „cădere în sus”, pe vectorul suişului mănăstirii. Această înaripare, acest elan ascensional constituie una din componentele apriorismului primordial românesc, aşa cum a intuit Eminescu, luând drept simbol al înălțării muntele şi astfel scriind consonant cu spiritul Mioriței: *„Este muntele tată al poporului nostru. Acesta e cântarul cu care-şi cântăreşte patimile şi faptele...* căci *nu-s culori destule în lume să-nveşmânte / A munților Carpatici sublime idealuri”.*

Încă din poezia de tinerețe, *Amicului F.I.* apare evocarea muntelui îngemănat cu destinul geniului: substanță de lumină pură, muntele va fi lăcaşul poetului dincolo de viață:

...Dar dacă gândul zilelor mele
Se stinse-n mintea lui Dumnezeu,
Şi dacă pentru sufletul meu
Nu-i loc aicea, ci numa-n stele:

Voi, când m-or duce îngerii săi
Palida-mi umbră în albul munte, (s.n.)
Să-mi pui cununa pe a mea frunte,
Şi să-mi pui lira de căpătăi.

Este semnificativ faptul că definirea destinului geniului, acela de a fi un străin în lume, – un spațiu nemărginit al gândirii pure neaflat în planul eternității demiurgului – este formulată sus pe creste, într-un fabulos peisaj montan din postuma *Povestea magului călător în stele*. În felul acesta, muntele devine metafora geniului. Aceeaşi metaforă în tabloul dramatic postum *Mureşanu*: în zori lumina caută anume pe genii, care sunt munții, culmile spirituale ale naturii, iar raza aurorei aprinde flacăra care scrie:

În lumea adormită, lumina cînd răsare…
Cu raza-ntâi atinge al geniilor munți (s.n.)
Şi-apoi abia în lume s 'arată zâmbitoare,
O maiestate mândră în car de foc, un soare !...
Şi capete de genii cînd ard, cînd se inspiră…
Profeți-s plini de vise ai albei dimineți…
Cu raza zilei albe ei geniul şi-l aprind.

Tot în *Povestea magului călător în stele* apare ideea că muntele este măsura *activă,* operațională a binelui, astfel că magul nu coboară niciodată de pe munte, pentru ca răul să nu-şi facă loc în lume. Pe de altă parte, *„Cine-enigma lumii voieşte s'o descuie,/ Acela acel munte pe jos trebui să-l suie."* Pentru că numai suişul pune aripi gândurilor sale: „Aripe ca să ştie ce e deşărtăciunea:/ Să treacă ale lumii curs mizer şi meschin,/Ca pasu-mi vieții-mi toate să-l ducă 'nțelepciunea,/ …Să n-ascult decât glasu-adevărului senin."

Simbol al eternității gândirii sublime, de neatins de către efemeridele din văile lumii, apare muntele şi în postuma *O, te-nsenină întuneric rece*:

Dar deasupra-astei mulțimi pestrițe
De gânduri trecătoare, vezi departe
Munții de vecinici gânduri ridicând
A lor trufaşă frunte către cer :
Cu nepăsare ei privesc la toate
Efemeridele ce trec în vale
Cântând, vuind, certându-se şi toate
Aspirând la un lucru, care 'n veci
Nu poate fi al lor – eternitatea.

Prin urmare, nu spaţiul desfăşurat molcom şi şovăitor pe orizontală, inducând „resemnare”, „pasivitate”, constituie catalizatorul culturii noastre. *Orizontala* de la deschiderea baladei vrâncene este doar punct de plecare, locul de unde îşi ia zborul *vertical* neofiinţarea eternizată a eroului moldovan.

În lirica populară este exprimat cu simplitate augustă sentimentul înălţării la români având drept simbol muntele: *„Sus în vârful muntelui/ Unde-i drag sufletului”.* De acolo, de pe înaltele culmi, dorul aspiră la integrare cosmică: *„Vine-mi dorul câte-dată / Să mă sui pe munţi de piatră, / Să mă uit la lumea toată”.* Este vorba de acei munţi *„jumătate-n lume jumătate-n infinit”*, despre care Eminescu vorbeşte în episodul Dochia din *Memento mori*, acolo unde, pe culmi inaccesibile, afirmă Vasile Pîrvan, geţii, care erau monoteişti, îşi adorau zeul în temple având o singură deschizătură în vârf, spre cer. Iar pentru Agatârşi, o ramură a Tracilor, zeul pe care îl adorau era muntele.

Evocarea munţilor o întâlnim de asemenea în lirica lui Lucian Blaga. În poezia *Munte vrăjit*, este vorba de „vremea înaltă” care sălăşluieşte pe munte, energie cosmică purtând visul şi gândul spre cer; în poezia *Daţi-mi un trup, voi, munţilor,* are loc strigătul adresat munţilor de a-i dărui poetului aripi pentru a străbate nemărginirea, iar în poezia *Munţi şi nori,* tensiunea ascensională se încheie cu năzuinţa munţilor către începuturi. Cele trei poeme suitoare dau mărturie încă odată de altitudinea metafizică a liricii filozofului-poet din Lancrăm.

De asemenea, Ion Barbu, în poeziile sale de extremă distilare spirituală, evocă în repetate rânduri munţii ca simboluri ale suişului sacru (cuvântul *sfînt* este un leitmotiv barbian, ca şi la Eminescu), înălţare ce poartă către „mântuit azur”, către „eter”, la „cămara Soarelui”, la „raiurile divulgate”, spre „grădinile de îngeri”, sub „corn de rai”, acolo unde începe „mirarea în Dumnezeu”. De mare frumuseţe este ideea munţilor ca închinători ai constelaţiei planetare, din poezia *Paznicii*:

Cădelnițare în cor a munților,
Din zece Lune în rampă,
O foarte cerească şi amplă
Mătanie a Frunților.

În mod semnificativ, *Coloana nemărginirii* este cea care încheie istoria vieții umane povestită tot zalmoxic de Brâncuşi la Tg. Jiu, nemărginire unde inspiratul sculptor îşi înălțase şi *Pasărea măiastră*.

Astfel, solidar cu structura zalmoxică, muntele, metaforă interactivă cu geniul, constituie apriorismul matricial definind şi energizând în mod *originar* şi *original* deschiderea cosmică a spiritualității româneşti.

Satul românesc – țara lui Eminescu

George ENE

Săteanul e lipsit de orice protecție și e lăsat pradă la bunul simț și bunul-plac al diferitelor categorii de funcționari administrativi și judecătorești și la discreția proprietarului, arendașului, a speculantului de la țară, la care e nevoit a se adresa în caz de trebuință.

(Eminescu X, p. 245)

Analiza operei lui Eminescu din această perspectivă relevă, în esență, o viziune *bipolară asupra satului românesc*: o abordare realistă, dinamică, preponderent critică, de pe poziția jurnalistului implicat în schimbarea socială; cealaltă, poetică și mitică, pe care o întâlnim în special în creația sa artistică, impregnată de romantism, armonioasă și statică, sublimată, decupată parcă din basm. În cele două ipostaze, înspre și dinspre istorie, sătenii se zbat eroic pentru a-și asigura existența, luptând fie cu greutățile vieții de țăran, fie apărându-și bunurile, libertatea și identitatea.

În evaluarea noastră ne vom referi mai ales la prima, *în intenția de a evidenția contribuția autorului la dezbaterile de idei privind soluționarea crizei economico-sociale, acutizate în contextul modernizării și emancipării României*, cu deosebire după câștigarea independenței de stat.

Încă de la primul contact cu opera eminesciană rețin atenția cunoașterea creației populare și a problematicii satului în istoricul și complexitatea ei, apetența deosebită pentru subiect precum și convingerea că așezările rurale trebuiau apreciate și protejate ca vetre spirituale autentice, în jurul că-

rora pulsa o viaţă arhaică şi se perpetuau valori definitorii ale comunităţii.

În peregrinările „de-a lungul şi de-a latul pământului românesc", Eminescu observă atent realităţile satului, mai ales în vremea revizoratului şcolar în judeţele Iaşi şi Vaslui, pe care le aprofundează ulterior în calitate de ziarist, când asistă la confruntările parlamentare asupra unor subiecte de interes pentru mediul rural sau se informează din presă şi din scrierile unor economişti, sociologi, etnografi, statisticieni, istorici şi medici cu privire la problematică.

Eminescu nu acordă atenţie specială configuraţiei satelor, arhitecturii, infrastructurii, mediului geografic, cât locuitorilor, lipsurilor, nevoilor şi aşteptărilor acestora, relaţiilor cu aparatul administrativ, atitudinii lor faţă de şcoală, biserică, armată, faţă de prezent, trecut şi viitor, faţă de valorile şi interesele naţionale.

La Eminescu satul, ca expresie geografică şi etnografică, se confundă adesea cu ţărănimea, cu poporul, cu ţara: „Ţăranul este unic şi adevărat popor românesc" (XIII, p. 58). Aspectul este confirmat de majoritatea exegeţilor operei sale: S. Puşcariu, D. Murăraşu, Perpessicius, A. Z.N. Pop, Al. Oprea, D. Vatamaniuc, V. Nichita ş.a.

Nu întâmplător, iubirea de ţară este la Eminescu „iubire de moşie", „iubire şi credinţă în şi pentru *geniul* poporului românesc" (Perpessicius, în Eminescu, *Opere*, VI, 1963, p. 18).

În articolele pe care le publică în cotidianul conservator „Timpul", manifestă preocupare pentru analiza a numeroase aspecte de ordin politic, economic, social, cultural, juridic, istoric etc., referitoare la lumea satelor, face evaluări pertinente privind evoluţia situaţiei din mediu, în contextul amplelor reforme declanşate după Unire. Sesizează o multitudine de riscuri cu cauzalitate diversă, adeseori în stare latentă, pe care le supune atenţiei factorilor decidenţi şi opiniei publice, în scopul cunoaşterii lor şi determinării unor intervenţii preventive, oportune.

Frecvenţa şi atitudinea cu care abordează subiectele exced, în mod evident, obligaţiilor de redactor, ulterior de redac-

tor-şef, explicându-se prin „puterea şi căldura convingerilor" sale despre valoarea şi rolul important al ţărănimii în viaţa românească, contrastând cu tratamentul degradant şi ofensator acordat deseori acestei clase de către putere şi administraţie.

Dincolo de constanţa poziţiei exprimate în decursul activităţii sale jurnalistice, *identificăm mai multe campanii de presă în favoarea ţăranilor*, iniţiate de el pe marginea dezbaterii unor proiecte de reglementări şi măsuri referitoare la populaţia rurală, precum noua Lege a tocmelilor agricole, recompensarea văduvelor de război, efectuarea recensămintelor pentru stabilirea dărilor directe şi indirecte către stat, reorganizarea învăţământului rural ori pentru dezavuarea unor acte de corupţie sau a altor ilegalităţi.

În esenţă, *constată discriminarea economică şi socială a ţăranului, menţinerea lui într-un cadru juridic semifeudal*, cu obligarea la clacă, dijmă, impunerea monopolului de către marii proprietari, executarea *manu militari* a plăţii datoriilor, aplicarea de sancţiuni corporale etc.

La 27 de ani, în decembrie 1877, la circa o lună şi jumătate de la angajarea la „Timpul", Eminescu publică un studiu amplu, intitulat *Icoane vechi şi icoane nouă*, cu privire la situaţia politico-socială din România în vremea războiului ruso-româno-turc, în cuprinsul căruia surprinde ameninţări care afectau grav siguranţa satului românesc în general, a ţărănimii în special.

Analiza atentă a documentului relevă că *Eminescu era nu numai un fin cunoscător al evenimentelor, deprins să le determine cauzele, contextul, specificul şi consecinţele, dar şi un spirit practic, interesat să le anticipeze evoluţia şi să le contrapună, la modul teoretic, măsuri de control şi corecţie*. Ca rezultat, spre exemplu, critică lipsa de reprezentativitate a Parlamentului României, pe motiv că nu includea niciun exponent al ţărănimii, deşi era cea mai numeroasă clasă socială, constituind 75% din populaţia ţării. Remarcă afectarea gravă a sătenilor prin participarea la război, invocând pierderile umane (circa 10 000 de morţi, răniţi şi dispăruţi – cf. N. Adăniloaie, 2003, p. 692), diminuarea catastrofală a mijloacelor de muncă şi rezervelor alimentare strategice şi ale populaţiei din cauza

rechizițiilor făcute pentru armatele rusă şi română, dislocarea sătenilor din zeci de aşezări în timpul muncilor agricole ş.a.

Insistă asupra faptului că lipsa industriei constituia o cauză importantă a subdezvoltării economiei naționale, a productivității scăzute din agricultură şi a concurenței inegale exercitate de mărfurile străine asupra articolelor autohtone manufacturate. În opinia sa, era necesar ca România să devină o națiune industrială „măcar pentru trebuințele interne”, pentru modernizarea agriculturii, pentru reducerea poverii fiscale de pe umerii țăranului, care, altfel, era nevoit să suporte la nesfârşit consecințele stării de fapt.

Ataşamentul față de țărănimea identificată de el constant cu poporul rezidă din înțelegerea superioară a meritelor istorice ale acestei clase, prioritare fiind în concepția sa asigurarea nevoilor populației şi ale statului, conservarea tradițiilor şi crearea unei culturi spirituale remarcabile – „izvor curat ca lamura şi mai prețios ca aurul al poeziei noastre populare” (mss. 2291, f. 8).

Cu privire la ultimul aspect, sunt binecunoscute aprecierile şi preocupările sale constante vizând valorificarea creației populare, motivațiile atitudinii exprimate, implicarea în culegerea de materiale, opera sa de inspirație folclorică, integrarea acestor valori în scrierile sale literare şi politice, problematică asupra căreia Perpessicius a atras în mod deosebit atenția (în Eminescu, *Opere*, VI, 1963, p. 9-20).

Eminescu califică la superlativ țărănimea, considerând-o a fi „cea mai numeroasă, cea mai importantă, cea mai conservatoare şi […] cea mai nobilă parte a poporului românesc” (XIII, p. 56).

Ca motivație reținem, între altele, un comentariu succint pe marginea aprecierilor sale:

„În el (în popor – n.n.) sunt elementele acelea cari au determinat soarta țării […] în rezăşimea lui aflăm nume cari au stat adesea față în față cu cei mai puternici regi ai pământului; în el există şi azi ceea ce cu sute de ani înainte a fost mare, generos şi viteaz în țările române. Unul şi acelaşi în limbă, în datini, în dreptul consuetudinar, pretutindenea distingându-se prin o adâncă blândețe de caracter şi prin multă

inteligență [...] acest popor păstrează în caracterul său neatinsă *unitatea originară preesistentă ramificațiunilor și despărțirii lui*" (sublinierea îi aparține lui Eminescu; XIII, p. 56).

Publicistul constată că decăderea satului românesc s-a produs, în principal, ca efect al reformelor „pripite", inspirate de modele occidentale nepotrivite cu starea de înapoiere în care se afla România, dar și ca rezultat al „exemplelor de neorânduială", date de politicieni interesați mai mult de căpătuire, de distrugerea adversarilor, decât de rezolvarea problemelor sociale, precum și din cauza nedreptăților făcute țăranilor prin umilințe, persecuții, maltratări, prin „lipsa de dreptate și prin pierderea încrederii în stat", angrenarea în mișcări de sorginte demagogică și prin „descompunerea vechilor și dreptelor vederi de cuviință și de echitate" (XIII, p. 125). Aprofundând cauzele, sesizează un cerc vicios în care se zbătea țărănimea:

„Fără îndoială, sărăcia e un izvor de rele fizice și morale, dar e tot atât de adevărat că relele morale sunt la rândul lor cauze ale decadenței economice".

Neregulilor enumerate le adaugă diminuarea rolului religiei și tradițiilor comunităților locale, pierderea conștiinței juridice a poporului, ca urmare a discreditării *obiceiului pământului*, după introducerea legislației moderne, lipsa ori nerespectarea criteriilor de valoare și merit în ocuparea funcțiilor, ignorarea vieții de stat și a responsabilităților sociale de către reprezentanți ai puterii ș.a.

Consideră că inexistența la români, până la 1818, a unui cod penal și civil scris, nu constituia o dovadă de primitivism, ci „un înnăscut spirit de echitate și solidaritate" (XIII, p. 125), o curățenie a moravurilor, o expresie a influenței pe care o exercita comunitatea sătească asupra individului prin intermediul dreptului consuetudinar. Publicistul explică virtuțile și statornicia poporului prin dezvoltarea „organică" și conservarea principiilor „abituale", prin forța exemplului celor învestiți cu putere, care „din neam în neam" vegheau la respectarea modelului juridic și moral al comunității.

Pentru a demonstra costurile mari, economice şi sociale, ale modernizării societăţii româneşti, Eminescu recurge la date statistice oficiale ori conţinute în lucrările unor specialişti consacraţi precum D. Marţian, I. Strat, C. Istrati, A.V. Millo, V.I. Agappi, I. Ghica, A.D. Xenopol ş.a., cu privire la demografie, economie, finanţe şi învăţământ. Exemplifică, între altele, creşterea cu 34% a cheltuielilor statului în perioada 1876-1880; diminuarea continuă a sporului populaţiei, mai accentuată după războiul de independenţă; închiderea a 902 şcoli (de la 2812 în 1876 la 1910 în 1880); sporirea galopantă a datoriilor României (în 1876, la 581 731 475 lei); creşterea fără precedent a dărilor către stat (comunele rurale înregistrau datorii între 10-20 000 franci, fiecare) şi a dobânzilor la sumele împrumutate de ţărani cu ocazia diverselor tocmeli agricole (între 84,90% şi 300%) dezechilibrarea gravă a balanţei de plăţi ca efect al creşterii exagerate a importurilor ş.a.

Referindu-se la recensămintele agricole efectuate din cinci în cinci ani, dezvăluie că, dincolo de sporirea fiscalităţii, urmăreau exprimarea relaţiilor de putere în raporturile cu plătitorii de taxe şi impozite, mai ales cu cei din opoziţie. Din aceste cauze, le califică extrem de sever: „operă de banditism administrativ"; prilej de „abuzuri, arbitrariu şi sete de bani" (XI, p. 251); „brigandaj oficial" care pustia ţara asemenea „roiurilor de lăcuste şi armatelor de invazii" (XIII, p. 139).

Avea în vedere, mai ales, abuzurile şi ilegalităţile grave, comise cu ocazia recuperării datoriilor către stat: sechestrările de persoane, scoaterea la vânzare silită a unor bunuri interzise de lege (fâneţe, vii, provizii alimentare, animale din gospodărie, materiale de construcţii, haine, aşternuturi, vase ş.a.) şi chiar a forţei de muncă umane. Despre aceste fapte ia cunoştinţă din presa locală şi din mediile unor politicieni, considerându-le „mezaturi neomenoase şi infame" (XIII, p. 181).

Eminescu denunţă faptul că ţăranul făcea obiectul unei exploatări fără precedent, argumentând astfel: întreţinerea „păturii superpuse" se traduce (pentru el – n.n.) în „bir plătit în sute de forme"; „puterea de care dispune nu poate suporta greutatea ce i se impune, fără nici o compensaţie"; „cheltuieşte din puterea lui vitală mai mult decât poate restitui, de aceea

falimentul puterilor lui: morbiditatea, mortalitatea […] . Azi sunt zeci şi iarăşi zeci de mii de oameni cari, sub o formă sau alta, trăiesc din aceeaşi pungă a țăranului […]. Două din trei părți din viața sa trebuie să cheltuiască pentru a susține statul şi societatea care nu-i dă nici o compensație" (XII, p. 321-323).

Pe fond, recomandă factorilor competenți ca, după întocmirea registrelor de cadastru, pentru stabilirea corectă a cuantumului dărilor, să țină seama de calitatea terenurilor agricole, forța de muncă existentă, factorii climatici, precum şi de justa valorizare a produselor, astfel încât țăranul să nu rămână pradă mulțimii de mijlocitori ai muncii sale.

Pentru modificarea Legii *tocmelilor agricole*, devenită cauză de litigii între țărani, proprietari şi stat, *Eminescu propune studierea atentă a relațiilor dintre capital şi muncă de către o comisie parlamentară şi identificarea de soluții practice, concordante, acceptate de părțile implicate.*

Luând deschis apărarea populației de la sate, atrage atenția că „era lovită din toate părțile"; că „lenea care i se impută țăranului […] e o fabulă convenită" (XII, p. 120); că, în stabilirea prețului produselor, agricultorul era întotdeauna dezavantajat de către intermediari; că țăranii erau puternic prejudiciați de concurența inegală făcută de produsele agricole importate.

Între *cauzele majorării continue a dărilor directe şi indirecte* enumeră: neevaluarea costului reformelor, incapacitatea de gestionare corectă a resurselor, încercarea guvernelor de suplinire a pierderilor înregistrate prin favorizarea clientelei politice (plata de pensii „reversibile", încredințarea preferențială a unor afaceri ale statului, acordarea de salarii exagerate comiltonilor, mult mai mari decât lefurile miniştrilor), acte de corupție (concesiuni „vinovate", manopere bancare „frauduloase", jocuri „neruşinate" de bursă ş.a.).

Eminescu califică sugestiv *efectele negative ale sporirii taxelor şi impozitelor*, asemănându-le cu cele ale „sacrificării găinii care făcea ouă de aur" din dorința de îmbogățire dintr-o dată. Între acestea menționează: scăderea producției agricole, arendarea moşiilor statului în condiții de subevaluare, sără-

cirea populației, şi, pe cale de consecință, deprecierea severă a calității vieții, neîncrederea în reforme şi în conducători, demoralizarea, stări permanente de agitație şi revolte în mediu, confirmate de studiile publicate de specialiştii în domeniu, precum C. Corbu, I. Ilincioiu ş.a.

În altă ordine de idei, reclamă extinderea birocrației la sate, înmulțirea necontrolată a „postulanților", faptul că funcționarii publici erau folosiți frecvent ca agenți electorali. În 1880, potrivit aprecierii lui A.V. Millo din cuprinsul monografiei sale *Țăranul*, numărul lor depăşea cifra de 40 000, fiind mai mare decât efectivul armatei permanente. În context, Eminescu condamnă incapacitatea funcționarilor publici de a rezolva problemele pentru care erau angajați, invocând necesitatea mai bunei gospodăriri a satelor. Cu privire la birocrație, care devenise un subiect intens dezbătut în epocă (sunt cunoscute punctele de vedere exprimate de I.H. Rădulescu, B.P. Hasdeu, I. Ghica, T. Maiorescu, Th. Rosetti ş.a. cu privire la subiect), *Eminescu dezvoltă o teorie sociologică întemeiată pe ipoteza că aspirația spre servicii plătite de la bugetul de stat devenise „epidemică", apropiindu-se de idealul paraponisitului lui Alecsandri* „de a face din toți românii funcționari ai statului" (XI, p. 193).

În seria abordărilor sale critice, rezumă expresiv lipsa de autoritate a administrației: „Azi, (Vodă – n.n.) porunceşte câinelui, câinele pisicei, pisica şoarecelui, iar şoarecele de coadă îşi atârnă porunca (X, 22). De asemenea, dezavuează formalismul şi paralelismul unor instituții ale administrației de stat, faptul că activitatea unora (prefecturi, subprefecturi) se reducea la întocmirea şi transmiterea de corespondență către primării. Din punctul său de vedere, administrația trebuia să fie o ştiință menită să asigure „bunăstarea populației", „să gândească pentru ceilalți", „să pună în cumpănă dările comunale", „să fie părinte al populației rurale", „să judece când scade populația, de ce scade; când dă îndărăt producția, de ce dă, când e un drum de făcut, pe unde să-l facă; când e o şcoală de înființat, unde s-o aşeze cu folos" […] „e autoritatea care, cu vorbă bună, poate convinge pe țăran că trebuie să aleagă de primar în sat pe cel mai harnic, mai de treabă şi mai cuminte

român; vede dacă notarul şi învăţătorul ştiu carte şi dacă popa îşi vede de biserică ş.a.m.d.” (X, p. 26).

Eminescu dezvăluie numeroase acte de corupţie la sate, care tulburau încrederea ţăranilor în stat şi în justiţie. Referindu-se la corupţia politică, menţionează expres: falsificarea alegerilor prin influenţă, promisiuni, ameninţări, bătăi; protejarea rudelor şi simpatizanţilor politici în cazul neachitării la termen a dărilor către stat; scutirea acestora de muncă în folosul comunităţii şi de rechiziţii; intervenţii pentru prevenirea arestării unora care au săvârşit infracţiuni; înlocuirea funcţionarilor insubordonaţi ori nesiguri politic ş.a.

Ia apărarea ţăranilor, susţinând necesitatea protejării şi sporirii averii lor, ca premise de emancipare. În acest sens invocă, între altele, o judecată celebră potrivit căreia „omul are pe atâta dreptate şi egalitate pe câtă avere are; iar cel sărac e totdeauna sclav şi totdeauna neegal cu cel ce stă deasupra lui” (X, p. 31).

De multe ori, atitudinea sa este radicală: „Astăzi ţăranii au ajuns aşa încât trei-patru case trebuie să puie mână de la mână ca să înjghebe un plug, 5-6 ani cată să treacă până când vom avea alte instrumente vii de muncă, iar până atunci munca întreagă a naţiei va fi paralizată – şi toate acestea pentru ce? Pentru ca un om sau doi să se îmbogăţească din vânzarea aceasta de viaţă şi de muncă omenească, pentru ca criminali de rând să trăiască în lux şi în desfătări, pe când soldaţii noştri mureau de goliciune şi foame pe câmpiile ninse ale Bulgariei, pe când ţăranii noştri lăsau care şi boi întroienite în drum şi-şi luau lumea-n cap” (X, p. 223).

În mai 1882, în plină dezbatere a proiectului de modificare a Legii tocmelilor agricole, Eminescu îi apără pe ţăranii din Vlaşca şi Ilfov, sosiţi la Bucureşti pentru a cere împroprietărirea pe moşiile statului, ridiculizând acuzele guvernamentale de implicare a lor în „conspiraţiune”. Sătenii au fost respinşi la barierele capitalei de către jandarmi, bătuţi, arestaţi, interogaţi şi intimidaţi, fără a se ţine cont de faptul că, în demersul lor, au fost manipulaţi de politicieni. Pe fond, *Eminescu îi avertizează pe oamenii politici că lumea satelor era pe cale să se revolte, nemaiputând suporta creşterea*

dărilor către stat, nedreptăţile şi vexaţiunile de tot felul, promisiunile neonorate:

„Au văzut o sumă de oameni împroprietăriţi fără drept, fără să fie coborâtori de clăcaş, au auzit făgăduinţele ce le făceau roşii pe când îmblau după deputăţie, ori fi auzit citindu-li-se circularele Rosetti, au fost frământaţi de agenţi administrativi cari, după cum mărturiseşte d. Nic. Ionescu, fac propagande şi din toate astea au tras concluzia că toţi au dreptul de a avea pământ şi s-au pornit spre Bucureşti să ceară împlinirea făgăduinţelor. Românul nu-i târziu la minte şi nu-l duci de nas numai cu vorbe [...] Ei, mări tagmă patriotică, nu cunoaşteţi pe român, nu l-aţi cunoscut nicicând, şi, prieteneşte vorbind, să vă păzească sfântul ca să-l cunoaşteţi vreodată. Rar îşi arată arama pe faţă, dar când şi-o arată, atunci s-a sfârşit cu d-alde voi" (XIII, p. 115).

Eminescu acuză consecinţele *negative ale schimbărilor guvernamentale*, deosebit de frecvente la sate, subliniind că lipsa de continuitate în administraţie constituia nu numai o cauză importantă a disfuncţiilor mecanismului statului, dar şi un risc major de insecuritate socială:

„Cine nu ştie că îndată ce ministerul se schimbă, de la comuna rurală până la populata capitalei, consiliile comunale se dizolvă şi se numesc primari după chipul şi asemănarea ministrului. Administraţia? Se dizolvă consiliile judeţene, se schimbă prefecţii şi subprefecţii în acelaşi chip. Justiţia? Urmează acelaşi exemplu. Şi administraţia şi justiţia se conferă numai pro forma în numele Domnitorului; în realitate ele nu mai sunt ale ţării, ci ale partidului de la putere. Miile de funcţionari de prin toate celelalte ramuri ale serviciilor publice toţi amovibili şi la discreţia guvernului, tremurând pentru existenţa lor la orice zvon de criză ministerială" ... (XI, p. 88).

Polemic, dar şi neprovocat, Eminescu critică constant abuzurile şi ilegalităţile administraţiei, ale marilor proprietari, şi „arendăşia fanariotă", alăturându-le efectelor dezastruoase ale secetei şi celorlalte greutăţi cu care se confrunta ţărănimea, conturând o amplă şi tristă imagine a ameninţărilor care afectau satul românesc. Pe fond, *reproşează autorităţilor rea credinţă şi neimplicare în soluţionarea problemelor ţărănimii,*

exprimate prin continuarea politicilor economice, financiare şi juridice defavorabile, reamintindu-le, totodată, rolul ei major în viaţa comunităţii:

„Când toată suflarea românească, care direct sau indirect trăieşte din agricultură, căci ea alimentează totul, de la lista civilă începând, bugetele mari ale Ministerului de Război, dobânzile colosale ale anuităţilor drumurilor de fier, toate cheltuielile de fantazie pe care şi le permit guvernanţii noştri până şi reversibilităţile patriotice […] constatăm şi noi o nepăsare de-a dreptul crudă, un indiferentism de neiertat […] Mesajul domnesc arată o deplină nepăsare pentru soarta poporului ce locuieşte în această ţară" (XI, p. 135).

În acest sens, Eminescu observă că, după desfiinţarea breslelor, industria locală era ca şi inexistentă, că ţăranii ajunseseră dependenţi de o mulţime de produse de import, pe care nu şi le mai puteau asigura, că negoţul şi meseriile aducătoare de venit erau profesate de străini, că autohtonii prestau muncile cele mai grele şi prost retribuite etc. Pentru a convinge, apelează frecvent la date statistice comparative, invocă situaţii concrete din diferite judeţe, preia pasaje ample din stenogramele parlamentare.

În contrast cu satul mitic românesc din vremea lui Ştefan cel Mare şi Sfânt şi a lui Mircea cel Bătrân, din al cărui „sâmbure născător a răsărit un codrul de laur" (XI, p. 288), cel contemporan, al „ofiliţilor şi parfumaţilor caraghioşi", este prezentat ca fiind subminat nu numai de dări către stat şi corupţie, dar şi de *o mulţime de vulnerabilităţi şi boli* precum tifosul exantematic, ftizia, febra tifoidă, scarlatina, variola, pelagra ş.a.

În seria cauzelor înregistrează şi insuficienţa medicilor, ineficienţa tratamentelor, alcoolismul, precaritatea alimentaţiei, lipsa de igienă a locuinţelor, cămătăria, accentuând asupra urmărilor celor mai grave: reducerea numărului de căsătorii, creşterea mortalităţii, degenerarea fondului genetic – constatată de medici militari, migrarea populaţiei în ţările din jur, îndeosebi în Bulgaria şi Rusia, persistenţa în mediu a unor nemulţumiri acute şi revolte care aveau să culmineze cu cele

de la 1888 şi cu răscoala din 1907, pe care Eminescu o anticipează.

Cu privire la fenomenul migrației, evocă situația din Dobrogea, după revenirea provinciei la statul român, dezvăluind că era generat de acțiunile discordante, agresive şi deseori ilegale ale noii administrații, care se purta ca şi când s-ar fi aflat într-o țară ocupată. Eminescu relatează fapte reale de corupție, abuzuri precum impunerea de taxe şi impozite exagerate în raport cu veniturile populației, atestate de I. Ghica şi A.D. Xenopol, ale căror scrieri le cunoştea. Ca urmare, acuză „sistemul de exploatare neomenoasă care depopulează şi sărăceşte România întreagă", concluzionând sentențios:

„Natura blândă şi atât de lesne guvernabilă a poporului nostru găseşte insuportabile sarcinile ce i le impune guvernul său propriu" (XI, p. 237).

Deşi *vicisitudinile cu care se confrunta satul românesc păreau fără sfârşit, Eminescu rămâne optimist şi tonic în privința şanselor de schimbare în bine*:

„Dacă n-am avea speranță că poporul românesc îşi va veni în fire şi va începe a distinge minciuna şi golul demagogiei de adevăr şi de ideea serioasă a unui stat bine organizat, am arunca condeiul pustiei, făcând opinia publică să se formeze prin benemerentele Nichipercea" (aluzie la N.T. Orăşanu, fondator al cunoscutei reviste satirice, răsplătit de Carol I cu o medalie pentru a-l determina să renunțe la atacurile împotriva sa; XI, p. 228).

Între modalitățile de emancipare a satelor, Eminescu sugerează o serie de măsuri, între care reținem:

• o vastă activitate de reorganizare care să înceapă cu promovarea de legi organice, menite să „reconstituie societatea descompusă de demagogie" (consideră prioritară modificarea *Legii tocmelilor agricole* pentru reaşezarea relațiilor dintre țărani şi marii proprietari de terenuri pe bază realistă şi modernă, reglementare cerută de „nevoile reale ale țării", precedată de proiecte „bine şi în amănunt gândite" – XII, p. 420);

• constituirea unui „guvern şi unei administrații oneste, în stare a aduce poporul la ideile sale de drept şi a-i reda creş-

terea şi maniera de a vedea pe care i-o dăduse în trecut statornicia datinei sale juridice şi simţul său de echitate, nutrit de biserică şi de lege” (XIII, p. 125);

• promovarea unor politici sociale de cruţare şi creştere a bunăstării ţărănimii;

• crearea unui aparat administrativ competent, corect şi responsabil în raport cu menirea şi sarcinile pe care le avea de înfăptuit;

• dezvoltarea, în mediu rural, a unui învăţământ primar şi secundar adecvat, centrat pe nevoile sociale şi pe capacitatea de gândire a elevilor;

• „păstrarea elementelor educative ale istoriei române – rădăcină spornică a viitorului, concomitent cu respingerea zilnicelor atentate […] asupra principiilor ce asigură dezvoltarea liniştită a unui popor” (XIII, p. 125);

• „cooperarea factorilor statului, conform cu destinaţia lor”, pentru apropierea „de adevăratele principii ale unui regim constituţional” (XI, p. 88), cu accent pe implicarea suveranului în curmarea „lungii şi sterilei epoci de tranziţie” ş.a.

Cele mai pertinente sugestii şi recomandări le face cu privire la învăţământ, domeniu pe care îl cunoscuse bine în calitate de revizor şcolar. Eminescu respinge programele şcolare excesive, bazate pe memorie, lipsite de aplicabilitate. În opinia sa, elevul de la ţară nu trebuia tratat ca „hamal care-şi încarcă memoria cu saci de coji ale unor idei străine, sub cari geme, ci (ca) un om care-şi exercită toate puterile proprii ale inteligenţei, întărindu-şi aparatul intelectual, precum un gimnast îşi împuterniceşte până în gradul cel mai mare aparatul fizic, fie în vigoare, fie-n îndemânare” (XI, p. 244). Apreciază că elevii de la sate aveau nevoie de „o carte bine şi înţeles scrisă asupra materiilor agronomice”, adecvată scopului educativ general urmărit nu numai de învăţământul românesc, dar şi de cel apusean.

Spre a nu fi acuzat de partizanat politic şi de sentimentalism, Eminescu îşi explică tranşant şi convingător atitudinea adoptată faţă de ţăran: „dorim din toată inima îndreptarea stării ţăranului şi o dorim cu toţii, căci e învederat că, rău stând ţăranul, rău stă proprietarul, rău toată ţara” (XII, p. 420).

NOTĂ BIBLIOGRAFICĂ

Adăniloaie, N., *România independentă*, în *Istoria Românilor*, VII, tom. I, coordonator D. Berindei, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2003.

Agappi, V.I., *Cercetări demografice asupra populației României şi în special a districtului şi oraşului Iaşi*, Tipografia laboratorilor români, Bucureşti, 1876.

Berindei, D., *Societatea românească în vremea lui Carol I (1866-1876)*, Editura Elion, Bucureşti, 2002.

Corbu, C., *Țărănimea în România între 1864-1888*, Editura Ştiințifică, Bucureşti, 1970.

Eminescu, M., *Opere, VI*, Editura Academiei R.P.R., Bucureşti, 1963.

Eminescu, M., *Opere, X,* Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1989.

Eminescu, M., *Opere, XII,* Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1985.

Eminescu, M., *Opere, XI,* Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1984.

Eminescu, M., *Opere, XIII,* Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1985.

Ghica, I., *Scrieri economice, I, II* şi *III,* ediție îngrijită şi comentată de Ion Veverca, Editura Asociației Generale a Economiştilor din România, Bucureşti, 1937.

Ilincioiu, I., *Țăranii, pământul şi moşierii din România, 1864-1888*, Editura Politică, Bucureşti, 1982.

Iorga, N., *Eminescu,* Junimea, Iaşi, 1981.

Istrati, C., *O pagină din istoria contemporană a României din punctul de vedere medical, economic şi național*, Bucureşti, 1880.

Kogălniceanu, M., *Texte social-politice alese*, Editura Politică, Bucureşti, 1967.

Maiorescu, T., *Istoria politică a României, sub domnia lui Carol I*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994.

Marțian, D.P., *Economia socială*, Bucureşti, 1958.

Millo, V., *Țăranul,* Fălticeni, 1881.

Murăraşu, D., *Naționalismul lui Eminescu*, Editura Bucovina, Bucureşti, 1932.

Nechita, C.V., *Meditații economice eminesciene,* Editura Junimea, Iaşi, 1989.

Nica, I., *Vis animi,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1999.

Oprea, Al., *Studiu introductiv la M. Eminescu,* Opere IX, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1980.

Pop, Augustin Z.N. în *„Eminescu – Pe mine mie redă-mă – Contribuţii istorico-literare între 1840-1999”*, VI, Ediţie, antologie, aparat critic de Cristina şi Victor Crăciun, Editura Litera-David, Chişinău, Bucureşti, 1999.

Rosetti, R., *Pentru ce s-au răsculat ţăranii*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1987.

Sturza Scheianu, D.C., *Acte şi legiuiri privitoare la chestia ţărănească*, Seria I, vol. II, Bucureşti, 1907.

Todoran, Eugen, *Mihai Eminescu, Epopeea romană*, Editura Junimea, Iaşi, 1981.

Vatamaniuc, D., *Publicistica lui Eminescu,* Editura Junimea, Iaşi, 1985.

Xenopol, A.D., *Naţiunea română,* antologie*,* ediţie îngrijită de C. Schifirneţ, Editura Albatros, Bucureşti, 1999.

Eminescu şi Jan Tomas

Dan Toma DULCIU

Însemnările de mai jos conțin câteva lămuriri privitoare la prezența la Praga a lui Mihai Eminescu, în toamna anului 1869.

Pornit cu bune intenții să vindece orgoliul rănit al severului său tată, după o aventuroasă dar ratată carieră de slujitor al scenei, Eminescu se arată dornic să urmeze studii academice într-una din capitalele de prestigiu cultural ale fostului Imperiu Habsburgic.

Cum actele sale şcolare nu erau în bună regulă, tânărul de 19 ani se vede nevoit să renunțe la visul de a fi student al celebrei Universități Carolina din capitala Boemiei. Birocrația ingrată şi sterilă a secretarului academic al aulicei universități a văduvit panoplia absolvenților de fotografia unui neobişnuit dar talentat student, pe nume său de poet Mihai Eminescu.

Totuşi, „oraşul de aur" şi-a arătat generozitatea față de refuzul primirii la studii a unui geniu, dăruind posterității chipul angelic, de o unicitate netăgăduită, surprins în atelierul fotografic al unui mare artist praghez – Jan Tomas – a cărui biografie o vom creiona mai jos.

Dintre cele 4 fotografii de o autenticitate indiscutabilă, din oglinda cărora îl aflăm pe Eminescu cel real, două sunt opera unor artişti cehi: Jan Tomas şi Frantz Duschek. Cât despre cea de a treia, semnată de unul dintre frații Bielig, pe nume Jean, judecând după nume, şi aceasta este opera unui artist străin.

În perioada când Eminescu copilărea la Ipoteşti, la Bucureşti existau doar patru, cinci importanți artişti fotografi: cehul

Wilhelm Weniger, care însă s-a stabilit la Iaşi, Herman Leon, alsacian de origine, Robert Heinrich şi doamna Wilhelmina.

Unele voci afirmă că aceasta din urmă este una şi aceeaşi persoană cu Wilhelmina Priz, considerată drept primul artist fotograf itinerant cunoscut în Țara Românească. Oricum, istoria artei fotografice de pe malurile Dâmboviței începe, indiscutabil, cu acest nume. Venită în Bucureşti în martie 1843, ea trage la casele pictorului ceh Anton Khladek, aflate pe Podul Mogoşoaiei, în mahalaua Boteanu, deci nu ar fi exclus ca ea să fie originară din aceeaşi țară cu pictorul amintit.

În cele cinci zile petrecute aici, artista imortalizează chipul soților Khladek (Anton şi Rebecca, născută Lazarus). Se crede că s-a stabilit pentru mulți ani în capitala Munteniei, căsătorindu-se cu un anume Dorner.

Un alt mare artist fotograf a fost vienezul Angerer, dar mult mai cunoscut este Carol Pop de Szatmary, considerat primul fotograf corespondent de război din lume. Între el şi cehul Frantz Duschek (1830-1884) s-a născut o veritabilă rivalitate artistică.

Este interesant să amintim câteva date din biografia lui Duschek, în al cărui atelier s-a fotografiat la Bucureşti însuşi Eminescu. Acest mare artist fotograf, poposit în capitala Principatelor în luna decembrie 1862 (era cumnat cu Angerer), provenea dintr-o cunoscută şi respectată familie de cărturari, muzicieni şi oameni politici din Cehia.

El era descendentul familiei de muzicieni praghezi Duschek (Frantisek si Josefa). În casa lor (Vila Bertramka) se întâlneau mari artişti, aristocrații şi prieteni de familie, în onoarea cărora se dădeau săptămânal concerte. Se spune că aici ar fi poposit şi aventurierul Giovanni Giacomo Casanova. În casa străbunilor lui Duschek, de la Praga, a locuit însă şi compozitorul Wolfang Amadeus Mozart, care a terminat de compus capodopera sa, *Don Giovanni*, în anul 1787. În prezent, aici funcționează un muzeu, care poartă atât numele lui Mozart dar şi pe cel al soților Duschek.

Aşadar, artistul fotograf Frantz Duschek-tatăl (este numit aşa pentru a nu se confunda cu fiul său, remarcabil mai ales prin creațiile realizate după 1884) s-a stabilit la Bucureşti,

însoţit se spune de părintele său, fost ministru în guvernul cosmopolit al lui Kossuth. După înfrângerea Revoluţiei de la 1848, politicianul se refugiase la… Cernăuţi!, fiind aşadar concitadin cu Eminescu. Sunt destule motive să presupunem că Eminescu a primit o recomandare să apeleze la unul dintre cele mai bune ateliere fotografice de la Praga, cel al lui Jan Tomas (1841-1912), că, mai târziu, în cunoştinţă de cauză, avea să prefere atelierul lui Duschek-tatăl, de la Bucureşti.

Ambele fotografii făcute de artiştii cehi au devenit celebre, mai ales aceea realizată de Jan Tomas, răspândită în România şi lumea întreagă în milioane de exemplare (copertă de volume de poezie, manuale şcolare, tablouri, timbre şi opere de artă).

Cu aceste gânduri, am poposit în aprilie 2008, la Praga, voind a afla mai multe despre locurile prin care a trecut Eminescu în toamna anului 1869, dar mai ales pentru a cunoaşte personalitatea acestui valoros artist fotograf. Evident, atelierul lui Jan Tomas nu mai există de mult în Piaţa Sf. Venceslas, nr. 7, acolo ridicându-se de pe la 1910 un hotel impunător.

Şansa a făcut însă să găsesc la colecţionarii cehi 7 fotografii de epocă, purtând semnătura atelierului lui Jan Tomas. Ca şi în cazul celebrei fotografii de tinereţe a Poetului, aceleaşi caracteristici tehnice şi artistice mi-au atras atenţia (cartoane fine, provenind de la Viena, cu intenţia de a pune în evidenţă trăsăturile delicate ale chipului reprodus în fotografie), dar lucrul cel mai important este faptul că pe unul dintre portrete este menţionat numărul de identificare al plăcii fotografice originare, care se păstra în atelierul artistului, astfel încât, peste ani şi ani, să se poată reproduce, eventual, la cererea clientului, o altă serie de fotografii.

Acest lucru l-am întâlnit şi în cazul unor ateliere româneşti, care făceau cunoscută clienţilor această posibilitate de reproducere a fotografiilor, folosind clişeul etalon, păstrat în atelier.

Prin urmare, este interesant să reţinem că, pe lângă cele 6 fotografii ale lui Eminescu, realizate la Praga, în anul 1869, cu certitudine a mai existat încă una (pentru uz intern, inclusiv clişeul, numerotat). Întrebarea este: unde se păstrează, în pre-

zent, această arhivă Jan Tomas şi dacă mai există fotografia inițială, respectiv clişeul martor?!?

În cursul acestei călătorii de neuitat la Praga, o altă şansă a făcut să o întâlnesc pe doamna dr. Veronica Miclea, care conduce destinele Centrului Cultural Român din Cehia. Aceasta mi-a destăinuit că, în curând, centrul va găzdui lansarea unui nou volum de poezii eminesciene, în traducerea unui reputat filolog, îndrăgostit de Poet. Prin intermediul doamnei Veronica Miclea, am putut desluşi importante amănunte biografie referitoare la Jan Tomas, care a locuit şi în România!

Spre deosebire de alți artişti ai epocii, Jan Tomas nu a fost pictor fotograf, cum se afirmă adeseori, ci mai degrabă fotograf inventator! De subliniat faptul că atelierul său se transformase într-un cunoscut salon artistic, unde majoritatea celebrităților vremii îşi dădeau aici întâlnire. Pentru a fi fotografiate sau… pentru a-şi imprima vocile, pe placă de gramofon, primele înregistrări, păstrate în arhivă datând din 1889.

Artistul provenea dintr-o familie de agricultori, fiind al patrulea copil din cei cinci frați. A studiat chimia alimentară la Praga, iar apoi s-a angajat la fabrica de bere din Sadova. A lucrat în calitate de chimist şi la o fabrică de zahăr din Modrany. Fotograf portretist de mare sensibilitate, folosind în bună măsură şi tehnica retuşării, Jan Tomas a realizat portretele unor mari personalități ale culturii cehe.

Potrivit documentelor de arhivă, acesta şi-a început activitatea în anul 1867, în Piața Viaceslav, pe locul unde fusese mai înainte atelierul lui Ambroz Stretti. Atelierul era amplasat inițial într-o grădină din centrul oraşului, acolo poposind actori şi cântăreți celebri, ale căror voci le-a imprimat imediat după ce a cumpărat un fonograf. Datorită deteriorării construcției inițiale, atelierul s-a mutat în anul 1894 în grădina Casei Styblo, de lângă grădinile Franciscane.

Urmând moda vremii, el şi-a unit forțele cu alți artişti fotografi, astfel că, începând cu anul 1871, va colabora cu Vaclav Donata, apoi din 1880 cu Jan Zamecnik. După încetarea colaborării cu acesta din urmă, firma sa a trecut în posesia lui Vaclav Donata. De aceea, fotografiile lui Jan Tomas poartă

pe verso denumiri diverse, corespunzător epocii în care au fost realizate.

Un alt fapt, pentru care artistul este considerat o figură remarcabilă, este acela că a reuşit să îmbunătăţească tehnicile fotografice, chiar se spune că a patentat diverse moduri de procesare a fotografiei, ameliorând metodele de prelucrare a acesteia pe bază de colodiu umed. Pentru bogăţia de întâmplări de viaţă, Jan Tomas a devenit şi erou de roman biografic.

Ca şi fotograful Duschek-tatăl, care şi-a abandonat atelierul pentru a călători în Egipt (împreună cu cumnatul său, Andreas Reiser), Jan Tomas a vizitat multe locuri interesante: a fost de două ori în America, a locuit în Italia, în România, vizitând Balcanii şi alte ţări din restul Europei. Cercetări ulterioare ne vor arăta când s-a aflat Jan Tomas în România şi cu ce prilej. Să se fi întâlnit el oare, până în 1889, cu Mihai Eminescu? Vom afla în curând…

***H**ermeneutică literară şi poetică*

Eminescu – dorul ființării

Paul IRUC

Odă (în metru antic) justifică proiecția obsesivă a eului eminescian, chiar prin faptul că variantele cuprind o perioadă întinsă, de la cca 1873-1874, din perioada berlineză, până la varianta publicată de Titu Maiorescu în 1883 în *Poesii*.

Un element fundamental, de la care poate începe analiza poeziei, este cel al folosirii frecvente a formelor fixe sau a obsesiei metrului antic. Ioana Em. Petrescu releva exact că, departe de a fi un exercițiu de virtuozitate, este „una dintre modalitățile luptei poeziei cu limbajul, unul dintre polii tensiunii dintre viziune şi limbaj, din a căror armonizare se naşte discursul poetic"[1]. Folosirea formelor fixe de poezie, a figurilor metrice antice, dar şi oglindirea inversă, a versului liber, vin din obsesia formelor absolute. Ele pot fi remarcate şi în multitudinea variantelor mereu în căutarea invariantei.

Ion Negoițescu recunoştea, la rândul său, că „în alt timp, el ar fi fost un mag al poeziei pure"[2]. Apelul la formele poeziei antice era şi pentru Arthur Rimbaud o definiție a poeziei moderne. În scrisoarea din 15 mai 1871, Rimbaud afirmă că poezia modernă ar fi „poezia greacă, într-o oarecare măsură"[3] şi ar presupune distanțarea dintre cântec şi acțiune, armonia s-ar înălța dincolo de acțiune, structurând-o.

Modernitatea textului eminescian se poate observa şi din modul cum este interpretată de poet specia odei. De la sensul

---

[1] Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică*, Editura Minerva, Bucureşti, 1978, p. 218

[2] Ion Negoițescu, *Poezia lui Eminescu*, Editura Junimea, Iaşi, 1980, p. 25

[3] *Apud* Jean Pierre Richard, *Poezie şi profunzime*, Editura Univers, Bucureşti, 1974, p. 250

eroic al odei pindarice şi modelul poeţilor latini, în special Catul şi Horaţiu, Eminescu parcurge drumul, vizibil în variante, până la varianta publicată, în care întâlnim doar forma odei sau schema metrică. Trecerea de la sensul eroic, vizibil mai ales în *Odă pentru Napoleon*, la sensul elegiac al metrului folosit de Catul, când eroicul este înlocuit de eros, până la varianta ultimă, înseamnă înscrierea în limbaj a metamorfozei eului eminescian.

Atât în privinţa structurării limbajului aferent metrului, cât şi în aceea a metamorfozei eului, poezia este o încifrare a sensului orfic, în dualitatea sa de prezenţă / absenţă, stare a lui *între*[4], ce vizează, în visul din labirint, starea originară, cea a *arhi-scrierii*[5].

Universul labirintic, care fără îndoială l-a fascinat pe Eminescu în timpul scriiturii, se observă mai întâi în dubla cuprindere ritmică. În toate cele cinci strofe, „metrul binar cuprinde pe cel ternar şi se află apoi cuprins de acesta din urmă”[6]. În toate versurile lungi, dactilul are o poziţie centrală precedat de un spondeu şi urmat de un troheu, pentru ca în versul scurt să existe combinaţia dactil + spondeu. Este diferenţa dintre „Nu credeam să-nvăţ a muri vreodată” şi „Singurătăţii” din prima strofă.

Jocul semnificanţilor creează mai întâi tensiunea spre centru, un ludic al melancoliei orfice, în sensul iniţiatic al cercului din misterele orfice. De altfel, în manuscrise descoperim obsedant cercuri cu centrul definit sau roţi cu spiţe. Concluzionând că întregul univers al cunoaşterii este un cerc, Eminescu scrie: „Cerc de cercuri”[7].

În varianta *B* la *Muşat şi ursitorile*, Eminescu scrie, sintetizând ideea cercului devenirii, pe care în *Scrisoarea I* îl

---

[4] Jacques Derrida, *Scriitura şi diferenţa*, Editura Univers, Bucureşti, 1998, p. 223

[5] Jacques Derrida, *Lingvistică şi gramatologie*, în *Pentru o teorie a textului*, Editura Univers, Bucureşti, 1980, p. 115

[6] Titus Bărbulescu, *Arta poetică eminesciană*, Editura Saeculum I.O., Bucureşti, 1998, p. 95

[7] Mihai Eminescu, *Fragmentarium*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981, p. 37

vedea bătrânul dascăl: „Căci viața lumii e un vis al morții / Iar lumea morții este visul vieții”[8]. Sensul inițierii este însă *acelaşi*, manifestat încă în *Odă pentru Napoleon*. Invocarea oceanului poate fi comparată cu aceea a lui Maldoror, oglinda sublimă a oceanului care-i evocă în tumultul său neliniştea. În varianta A^1: „Numai cu dânsul în viață seamăn avut-ai / O Imperator !”[9] Napoleon îi apare poetului asemenea eroului absolut, figură invocată şi în darurile Demiurgului către Luceafăr. El devine în imaginarul eminescian o figură paradigmatică, pentru că asemenea Demiurgului sau Magului există în sine, sieşi cauză şi efect: „Trist, adânc, gânditor, dar trist prin tine”.

În varianta *B*, Eminescu trece de la persoana a doua la persoana întâi, de la contemplarea de sine în celălalt, la identificarea cu acesta. Imaginea poetului se identifică cu aceea a eroului, conform imaginarului eminescian al dorinței unității. Invocându-se, poetul o face într-o oglindă narcisiacă, cuprinzând dorul existenței în sine, o „interioritate neutră” (Hugo Friedrich) opusă lumii exterioare, ca în *Glossă*. În varianta C^1 : „N'admiram nimic… Fericit ca zeii / Doară singur eu mă miram de mine”[10].

Există o fascinație a profunzimii în oglinda interioară. Un vers tutelar al întregii opere este cel din mss. 2306, 66-67, la *Scrisoarea I*: „De plânge Demiurgos doar el aude plânsu-şi”[11]. Demiurgul, străjuitor al Creației, este simbolul existenței interioare, oglindă a sensului interior al plângerii Universului, căci într-o variantă Eminescu scrie: „De plânge Universul…’’

În *Odă*, tema este expusă de la primul vers, iar relația reversibilă început – sfârşit, în planul existențial coincide cu relația început – sfârşit la nivelul limbajului. De la „Nu credeam să-nvăț a muri vreodată” se ajunge la „Ca să pot muri liniştit, pe mine / Mie redă-mă”. Se observă, începând cu nivelul semnificanților folosiți, figura cercului inițiatic; primul

---

8 Idem, *Opere V*, Editura Saeculum I. O., Bucureşti, 2000, p. 550

9 Idem, *Opere III*, Ed. Saeculum-Gemina, Bucureşti, 1994, p. 116

10 *Ibidem*, p. 124

11 Idem, *Opere II*, Editura. Saeculum-Gemina, Bucureşti, 1994, p. 185

vers se încheie cu imaginea morții, iar ultimul, începând cu aceeaşi imagine, se încheie prin invocarea depăşirii acesteia şi revenirea la sine.

În *Odă*, ca în mitul lui Orfeu, întâlnim necesitatea *amintirii* în opoziție cu *uitarea*. Coborârea în Infern şi suferința până la trăirea morții „instituie puterea amintirii, eficientă şi plină de virtuți, în opoziție cu implacabilul jug al uitării”[12]. Cel care uită, priveşte înapoi, în Infernul semnificat de lume, în acest plin de ambiguitate *tu* în semantismul căruia se află şi imaginea iubitei: „Când deodată tu mi-apăruşi în cale / Suferință tu, dureros de dulce”[13].

Se observă reduplicarea lui *tu*, care nu mai primeşte conotația concretă a *lumii*, ca în varianta *B*, a *iubitei* ca în C^1 şi C^2. Începând cu varianta *D*, devine o imagine a numirii abstracte, prin „suferință”. Interesează şi cuvântul „cale”, pe care Eminescu îl foloseşte întotdeauna în înțelesul grav al temei cunoaşterii, deosebindu-l de celelalte sinonime.

În cadrul grupului verbal, remarcăm în prima strofă folosirea imperfectului, timpul melancoliei, după Roland Barthes[14]: „nu credeam”, „nălțam”. În strofele următoare, semnificanții verbali (care trebuie înțeleşi ca desemnând trepte semnificative ale inițierii) sunt la perfectul simplu, timp al narațiunii, interioare aici, a devenirii eului, iar apoi la prezentul chinuitor al metamorfozei, încheindu-se prin imperative dramatice ale dorinței purificării. Este trecerea de la „răsărişi” şi „băui” la „aud”, „mă vaiet”, „mă topesc” şi „piară”, „vino”, „redă-mă”.

Sensul interiorizării labirintice, al asumării inițierii prin moarte este vizibil în chiar obsesia folosirii pronumelui de persoana întâi. De la includerea pronumelui subiect, începând cu primul vers, Eminescu scrie în cadrul grupului verbal sau

---

[12] Reynal Sorel, *Orfeu şi orfismul*, Editura Teora, Bucureşti, col. Universitas, 1998, p. 31

[13] Mihai Eminescu, *Opere I*, Editura Vestala, Alutus, Bucureşti, 1994, p. 199

[14] Roland Barthes, *Fragmente dintr-un discurs îndrăgostit*, în *Romanul scriiturii,* Editura Univers, Bucureşti, 1987, p. 242: „Imperfectul e timpul fascinării: totul pare viu şi în acelaşi timp, nemişcat: prezență imperfectă, moarte imperfectă; *nici uitare, nici înviere*” (s.n.)

nominal: „manta-mi”, „ochii mei”, „cale-mi”, „focul meu”, „al meu propriu vis”, „al meu propriu rug”, „mă vaiet”, „mă topesc”, „piară-mi ochii”, pentru a sintetiza în „pe mine / Mie redă-mă!” Pronumele de persoana întâi este în întregime declinat, la toate cazurile, ceea ce are semnificaţia absolutizării eului, cuprins şi lingvistic în metamorfoză.

Cercul ritualic, labirintul în care este căutat *centrul* mântuirii în fiinţare este recognoscibil şi în trecerea de la un *eu* inclus în formele verbale, începând cu „nu credeam” până la exorcizarea din finalul poeziei: „Ca să pot muri liniştit pe mine / Mie redă-mă !” Se ajunge de la un *eu* ascuns la un *eu* aparent exteriorizat, când, de fapt, el exprimă sensul profunzimii: „pe mine”, „mie” şi „mă” din „redă-mă”.

Infinirea eului este însă sesizabilă în dorul fiinţării orfice şi prin altă relaţie între primul şi ultimul vers: folosirea infinitivului „a muri”: „să-nvăţ a muri” – „ca să pot muri”. Aşa cum se observă, nu este vorba de moarte în sensul său curent, ceea ce poate servi doar lecturii inocente, ci în sensul iniţiatic, profund orfic. Poate fi înţeles ca Nirvana sau dorinţa „chaosului” originar, ca în cazul Luceafărului, sinonim „liniştii eterne”, din *Scrisoarea I*.

În confruntarea dintre persoanele întâi, a doua şi a treia din text, observăm în relaţia semnificant – semnificat o dorinţă a transpunerii într-o persoană întâi neutră, căci revenirea către sine înseamnă, ca la Platon, o oglindire în **αιων**. În el se înscrie *eidos* şi starea de *paradeigma*, cele pe care, în labirintul interior le constituie ca ritm al devenirii noul şi eternul Orfeu.

Résumé

Ode en mètre antique est une des poésies de synthèse de la lyrique d’Eminescu. Elle peut être interprétée comme un manque de l’être, donc elle a un profond caractère ontologique. Le passage du *héros* de *Ode pour Napoléon* à l’*eros* des variantes *B* et *C* et puis au *tu* neutre de la variante finale implique une métamorphose du *moi*.

L’idée de la mort est, en réalité, un acte d’initiation, en tant que manque du retour orphique chez soi, tout comme la substance d’**αιων** de Platon.

Dumnezeu şi om, un exerciţiu hermeneutic

Puiu IONIŢĂ

Poezia *Dumnezeu şi om* aparţine perioadei berlineze şi a fost finalizată în 1873, dar o primă versiune, *Christ*, datează încă din decembrie 1869[1]. Drumul de la prima variantă (40 de versuri) la cea de-a doua (56 de versuri) constă în extinderi, modificări şi renunţări succesive care alcătuiesc o diagramă a evoluţiei poetului în plan liric şi conceptual din cea mai fecundă etapă a creaţiei sale, respectiv anii de studenţie.

Cercetarea eminoscologică s-a aplecat mai rar asupra acestui text, iar atunci când a făcut-o s-a dovedit tributară unei prejudecăţi cu care critica noastră literară operează în mod curent şi care e cât se poate de păgubitoare. Este vorba despre separarea religiei de poezie sau de tratarea religiozităţii ca o temă între altele – o tară a conştiinţei moderne, împotriva căreia Eminescu însuşi luptă din răsputeri, alături de întreg romantismul. Dacă sentimentul divinului este consubstanţial omului guvernându-i întreaga activitate spirituală şi materială (o demonstrează toţi cei care au studiat fenomenul sacrului, de la Schleiermacher până la Rudolf Otto şi Mircea Eliade), atunci raportul omului cu transcendenţa nu trebuie căutat la periferia culturii, ci chiar în inima ei. A nu înţelege că trăirea religioasă este sinonimă cu trăirea poetică înseamnă a nu avea organ pentru universal.

Problema religiozităţii lui Eminescu, uneori ignorată, alteori supralicitată, îşi poate găsi în poezia *Dumnezeu şi om* anumite puncte de sprijin, însă valabilitatea lor decurge din felul în care este evaluată relaţia religie-cultură sau religie-

---

[1] M. Eminescu, *Opere*, vol. V, Editura Saeculum I. O., Bucureşti, 2000, p. 162-165.

literatură. Un indiciu important în acest sens ne-ar putea oferi R. Wellek şi A. Warren, care sesizează unitatea dintre poezie şi religie şi chiar preeminenţa religiei faţă de poezie: „Religia este un mister mai mare; poezia, un mister mai mic. Mitul religios reprezintă fundamentarea pe scară largă a metaforei poetice”[2]. La fel gândesc Hegel, care arată că, la nivelul formei, arta se poate deosebi de religie, dar la nivelul conţinutului, ea „se află pe unul şi acelaşi teren cu religia” şi că obiectul filosofiei nu poate fi altul decât cel al religiei şi al artei, adică Dumnezeu[3], Kant, pentru care cea mai veche formă de poezie este religia însăşi[4] sau Heidegger, care afirmă că menirea poetului este aceea de a numi sacrul (*Der Dichter nennt das Heilige*)[5] şi mulţi alţii[6]. În ceea ce-l priveşte pe Eminescu, chiar şi titlul ales de el, analizabil sub diverse aspecte (poetic, filosofic, teologic, antropologic), relevă o viziune asupra lumii în care rolul religiei este determinant. Formula „Dumnezeu şi om” e totodată antiteză poetică, antinomie transfigurată, dogmă teologală, paradox al credinţei, ecuaţie a existenţei universale. Ea sugerează atât taina hristologică (dubla natură – divină şi umană – a lui Hristos), cât şi – prin accentul pus pe primul termen – primordialitatea sacrului faţă de profan, dependenţa umanului de divin.

Fără a ne propune o elucidare a poziţiei lui Eminescu faţă de creştinism, trebuie să observăm că există două aspecte ale acestei chestiuni. Pe de o parte, ideea creştinismului sau a religiei în general este tratată predominant raţional şi pragmatic

---

[2] R. Wellek, A. Warren, *Teoria literaturii*, trad. de Rodica Tiniş, studiu introductiv şi note de Sorin Alexandrescu, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1967, p. 254.

[3] Friedrich Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. I, trad. de D.D. Roşca, Editura Academiei, Bucureşti, 1966, p. 108.

[4] I. Kant, *Religia în limitele raţiunii*, trad. de C. Rădulescu-Motru, Editura Agora, Iaşi, 1992, p. 81

[5] M. Heidegger, *Postfaţă la „Ce este metafizica?”*, în volumul *Repere pe drumul gândirii*, trad. şi note de Thomas Kleininger şi Gabriel Liiceanu, Editura Politică, Bucureşti, 1988, p. 289.

[6] A se vedea, în acest sens, Puiu Ioniţă, *Poezia de inspiraţie mistică în literatura română*, teză de doctorat, Universitatea „Al. I. Cuza”, Iaşi, 2006, capitolul *Poezia şi sacrul*.

în legătură cu tematica istorică, socială sau politică (cu precădere în publicistică şi în *Fragmentarium*), religia fiind invocată adesea ca factor de echilibru social ori ca o garanţie a moralităţii şi, mai rar, sub influenţa ideilor revoluţionare care circulau în presa vremii sau a cursurilor de economie politică pe care le frecventa, ca instrument al claselor dominante pentru a controla şi exploata masele (idee voltairiană utilizată intens de propaganda comunistă în întreaga Europă, începând cu anul 1848). Pe de altă parte, reflecţia filosofică şi meditaţia poetică asupra problemei religioase se regăsesc sub aceeaşi cupolă a cunoaşterii şi a năzuinţei către absolut. Această preocupare, pe care o întâlnim frecvent în poezie şi uneori în *Fragmentarium*, este expresia acelei nelinişti metafizice care absoarbe conceptul în metaforă şi transformă poezia în rugăciune. Ea este partea vizibilă, explicită a religiozităţii poetului, la care se adaugă o parte mai greu de sesizat, implicită, camuflată în imagini şi simboluri, dar care este mult mai amplă şi mai consistentă.

Am văzut poemul *Dumnezeu şi om* ca un exerciţiu „hermeneutic”, întrucât am recunoscut aici un scenariu prin care erau puse la lucru conceptele fundamentale ale disciplinei fondate de Schleiermacher: înţelegerea şi preînţelegerea (*Verständnis / Vorverständnis*), sensul (*Sinn*), fiinţa (*Sein*), trăirea (*Erlebnis*), adevărul (*Wahrheit*). Dincolo de aceste concepte, pe care poetul le foloseşte intuitiv, am văzut o evoluţie interioară a subiectului cunoscător şi interferenţa lui cu obiectul, o „situare afectivă” în raport cu transcendentul pur. În plus, demersul poetic şi totodată reflexiv realizat aici este hermeneutic întrucât are o finalitate ontologică, întrebarea ultimă fiind întrebarea după sensul fiinţei în genere. În sfârşit, poetul nu vrea înţelegerea doar pentru sine, ci doreşte să împărtăşească şi altora adevărul fiinţei, să îl explice, să îl vestească (numele de „hermeneutică” vine de la verbul grecesc *hermeneuein*, care înseamnă, printre altele, şi „a vesti”).

Poemul este construit ca un sistem de antiteze pline de semnificaţii. Antitezei din titlu îi corespunde o antiteză structurală, care face ca prima parte, alcătuită din douăsprezece strofe, să se opună celor două strofe ale părţii secunde. În

prima parte avem un tablou al pruncului ceresc născut într-o lume ostilă, o icoană (conform sensului său originar, *ikonos* este imaginea unui prototip divin) a întrupării, a coborârii Dumnezeirii la umilitoarea condiție umană: „Te-am văzut născut pe paie, fața mică şi urâtă,/ Tu, Christoase, -o hieroglifă stai cu fruntea amărâtă,/ Tu, Mario, stai tăcută, țeapănă, cu ochii reci!”[7] Prin contrast, în penultima strofă a poeziei ni se înfățişează un Christ înconjurat de onoruri regale: „Azi artistul te concepe ca pe-un rege-n tronul său”. În versiunea *Christ*, impresia de bunăstare şi de lumească mărire este mai puternică: „Paiul criptei azi e d-aur, eşti scăldat în mir ş-oleu/ Mama ta e o regină, nu femeia cea săracă”.

Instinctul hermeneutic al lui Eminescu se vădeşte pe mai multe planuri. Punctul de plecare îl reprezintă un fapt originar – naşterea lui Iisus, relatată în *Evanghelie*. Acest fapt, istoric şi religios totodată, este interpretat în două moduri, care generează la rândul lor două paradigme, respectiv două tipuri de realizare estetică diferite: o artă a trecutului, primitivă ca formă, dar incandescentă prin conținut, căci este iluminată de credință, şi o artă a prezentului, remarcabilă prin virtuozitate şi eleganță, însă lipsită de substanță, deoarece artistul şi-a pierdut credința.

Cum în intervalul în care stăruia asupra versiunii *Christ* în vederea prefacerii ei în *Dumnezeu şi om* poetul elabora în paralel şi *Epigonii* (o artă poetică structurată de asemenea pe antiteza trecut/prezent, în care literatura înaintaşilor se dovedea superioară literaturii contemporanilor tocmai prin faptul că era animată de credință), se pune firesc întrebarea dacă trebuie să înțelegem credința în sens teologic sau numai ca metaforă a unui ataşament profund şi exclusiv față de lumea poeziei. Dintre multele răspunsuri posibile care ar confirma ceea ce textul însuşi lasă a se înțelege, preferăm răspunsul hermeneuticii.

Schleiermacher a întemeiat hermeneutica pentru a interpreta *Biblia*, direcția inaugurată de el fiind cunoscută drept

[7] M. Eminescu, *Opere*, vol. V, Editura Saeculum I. O., Bucureşti, 1998, p. 191.

una „teologică”. De altfel, mulți dintre cei care au contribuit la dezvoltarea hermeneuticii aveau studii de teologie (Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, Bultmann şi chiar Hegel, care, fără a fi propriu-zis hermeneut, a furnizat hermeneuticii idei importante). Chiar şi atunci când nu sunt teologi, hermeneuții insistă asupra legăturii strânse dintre artă, filozofie şi religie în procesul cunoaşterii. Gadamer, de pildă, observă că numai în cultura europeană a apărut, la un moment dat, distincția dintre discursul poetic şi cel religios, lucru nefiresc şi indezirabil: „Mi se pare, cu toate acestea, lipsit de sens să construim o opoziție între artă şi religie, ba chiar şi numai între discursul poetic şi cel religios, şi mai ales să îndepărtăm de orice pretenție de adevăr ceea ce arta spune individului. În orice mărturie artistică este vestit ceva, este cunoscut şi recunoscut ceva”[8]. Îl mai putem invoca aici şi pe Paul Ricœur, gânditor preocupat deopotrivă de poetică şi teologie, autor al mai multor cărți de hermeneutică, între care şi una intitulată *Cum să înțelegem Biblia?*, unde se vorbeşte despre sensul alegoric al *Bibliei* impus de calitatea sa de text revelat. În sfârşit, nu-l putem uita pe Mircea Eliade, care a apelat la hermeneutică pentru a interpreta imensul material cules în calitate de istoric al religiilor. Pentru el, hermeneutica este „căutarea sensului”, a semnificațiilor ascunse, bineînțeles religioase, pe care un fapt istoric le-a avut de-a lungul timpului[9]. Către sfârşitul vieții, Eliade a mărturisit că obiectivul său ca istoric al religiilor a fost să-i înțeleagă pe cei care cred şi să înțeleagă credința ca fenomen[10].

Cu aceste precizări, devine evident că atunci când hermeneutica vorbeşte despre *sens*, *ființă*, *sacru*, *adevăr*, *transcendență*, *revelație* sau *credință*, înțelesul avut în vedere este cel originar, adică teologic. De altfel, hermeneutica a arătat că nu există fapte religioase sau poetice distincte, ci că există numai fenomene originare în sânul cărora sacrul şi poeticul se confundă.

---

[8] H. G. Gadamer, *Actualitatea frumosului*, trad. de Val Panaitescu, Editura Polirom, Iaşi, 2000, p. 142.

[9] M. Eliade, *Încercarea labirintului*, trad. şi note de Doina Cornea, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1990, p. 111-117.

[10] M. Eliade, *op. cit*, p. 115.

Să vedem însă ce spune poemul nostru cu privire la congruenţa dintre actul estetic şi cel religios!

Spiritualitatea creştină îi apare poetului încă de la început ca sinteză a culturii (reprezentată prin metafora „cărţii”) a cărei calitate de tezaur spiritual este dată de vechime (cartea e „veche”, literele ei, „bătrâne”) şi de autenticitate (paginile „unse” poartă urmele interacţiunii ei cu viaţa). Aerul de austeritate medievală care învăluie cartea este străbătut de suflul „gândirii oarbe”, imagine ce sugerează caracterul nonraţional al cunoaşterii ultime. Cultura este esenţa istoriei, iar religia se situează pe treapta cea mai înaltă a culturii – Christ este „ieroglifa” de pe ultima pagină, simbol al adevărului absolut, maxima concentrare de semnificaţii într-un minimum de formă. Ştim că Eminescu a dorit mereu, cu o ardoare mistică, să descifreze *semnul* („numărul”, „litera”, „ieroglifa”, „runa”) care ascunde taina adevărului absolut. Este interesant de observat că adevărul este – atât în opera de imaginaţie, cât şi în cea de reflecţie filosofică – întotdeauna transcendent şi la el nu se poate accede cu mijloace raţionale, ci pe calea visului, a imaginaţiei, a trăirii sau a extazului mistic.

Eminescu nu era un credincios practicant şi la tema creştină el nu a ajuns venind dinspre vreun mediu religios ori teologic, ci dinspre cultură. Mai întâi Viena şi apoi Berlinul i-au stimulat în asemenea măsură gândirea şi imaginaţia, încât toate marile sale proiecte lirice s-au născut aici. Probabil că de multe ori cursurile de filosofie ori lecturile din marii gânditori redeşteptau în el fiorul metafizic ce-i atinsese sufletul cândva în copilărie, în momentele de taină şi adoraţie ale marilor ritualuri de peste an. Rosa Del Conte înţelege „credinţa” poetului drept „pietas”, adică „fidelitate faţă de poezia gesturilor rituale, faţă de sugestivitatea unor atmosfere de umbră punctată de lumini, faţă de chemarea melodică a psalmodiilor, cadenţelor, răsunetelor de clopot, cărora le-a răspuns – în zilele îndepărtate ale copilăriei – o tresărire profundă şi indefinibilă a inimii sale ce se simţea într-un tainic unison cu emoţia religioasă – făcută din durere, remuşcare, invocare,

nădejde – a unui întreg neam"[11]. E posibil aşadar ca problemele tulburătoare ale metafizicii occidentale şi, de fapt, toate marile teme ale culturii de care spiritul său insaţiabil lua cunoştinţă să-i fi trezit credinţa ancestrală ce stăruia în adâncurile fiinţei lui iluminând tainic toate valorile ethosului românesc. Se poate ca graţia maiestuoasă a impunătoarelor catedrale gotice să-l fi purtat cu duioşie către simplitatea pioasă a bisericuţelor noastre din lemn, către sinceritatea primitivă şi, tocmai de aceea, covârşitoare a unui sentiment religios autentic şi vital. Că aşa stau lucrurile se poate deduce şi din rezonanţa livrescă, occidentală a termenilor-cheie ai creştinismului – „Christ", „Isus", „Maria" – preferaţi de poet în locul celor de nuanţă ortodoxă şi românească – „Hristos", „Iisus", „Maica Domnului". Deşi pleacă de la tiparul occidental al unui subiect de importanţă universală, poetul îi dă un conţinut autohton.

Romantismul relansase dezbaterea cu privire la esenţa creştină a culturii europene (putem reaminti de impactul avut în epocă de texte precum *Die Christenheit oder Europa* de Novalis sau *Le Génie du christianisme* de Chateaubriand), care se amplificase din cauza adversarilor creştinismului ce doreau o Europă laică. (Tocmai unii dintre aceştia furnizează argumente în favoarea ideii creştine atotcuprinzătoare – Nietzsche tună, de exemplu, în *Antihristul*, împotriva filozofiei germane care ar fi o afacere a „teologilor", succesul lui Kant nefiind decât „un succes de teolog"[12]). Eminescu are propria lui opinie în această chestiune, iar poezia *Dumnezeu şi om* o reflectă şi o explică în acelaşi timp. Meditaţia sa asupra credinţei creştine are loc într-o Europă Occidentală marcată de frământări politice, dar deopotrivă de prosperitate economică şi elevaţie culturală. Însufleţit de un sentiment antimodern deloc surprinzător la un romantic, poetul relevă o legătură paradoxală între creaţie şi credinţă, cele două teme care se

---

[11]Rosa Del Conte, *Eminscu sau despre Absolut*, ediţie îngrijită, traducere şi prefaţă de Marian Papahagi, cuvânt înainte de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, postfaţă de Mircea Eliade, Editura Dacia, Cluj, 1990, p. 103.

[12] Fr. Nietzsche, *Antihristul*, traducere de George Rareş, Editura Eta, Cluj, 1991, p. 11-13.

încrucişează în poem: o formă artistică mai puţin izbutită trădează o cotă înaltă a credinţei, adică a conţinutului, respectiv a trăirii şi a inspiraţiei, cum se întâmplă în cazul artei vechi („Era vremi acelea, Doamne, când gravura grosolană/ *Ajuta* numai al minţii zbor de foc cutezător…/ Pe când mâna-ncă copilă pe-ochiul sânt şi arzător/ Nu putea să-l înţeleagă, să-l imite în icoană”), în timp ce o expresie rafinată, cum e cea a artei contemporane, ascunde un vid spiritual şi, prin urmare, absenţa mesajului („Azi artistul te concepe ca pe-un rege-n tronul său/ Însă inima-i deşartă mâna-i fină n-o urmează…/ De a veacului suflare a lui inimă e trează/ şi în ochiul lui cuminte tu eşti om – nu Dumnezeu”).

Printr-o ingenioasă combinaţie de metonimii şi antiteze, poetul face trimitere la un principiu fundamental al concepţiei romantice – progresul material determină declinul spiritual, de unde şi nevoia întoarcerii către origini, către matca primordială. Cu toate că şi „mâna” (metonimie a meşteşugului), şi „ochiul” (metonimie a inspiraţiei) sunt părţi ale aceluiaşi corp, ele nu se pot armoniza. „Ieri”, meşteşugul nu putea ţine ritmul unei inspiraţii năvalnice, „azi”, opera nu mai e decât meşteşug. Poetul nu constată doar o stare de fapt, ci îi găseşte şi cauza: „inima”, sediul metonimic al credinţei şi al iubirii, e „deşartă”. Artistul modern, „treaz de-a veacului suflare” (aluzie la ideile raţionaliste şi pozitiviste ale secolului al XIX-lea), nu mai trăieşte actul estetic şi aceasta se întâmplă din cauză că *nu mai crede în nimic* (aşa sună şi explicaţia din *Epigonii*). Necredinţa duce la infirmitate spirituală şi la sterilitate artistică. Iată de ce devine arta contemporană un simplu exerciţiu mecanic, o rutină lipsită de orice suport ontologic.

La persoana sacră a lui Hristos poetul se raportează prin credinţă şi doar credinţa este cu adevărat creatoare. Au fost epoci când credinţa a fost pusă în discuţie şi ridiculizată (în iluminism, de exemplu), însă în romantism ea devine o condiţie a actului estetic. Instrumentul prin care artistul creează este iubirea. Credinţa naşte iubirea, iar iubirea dă aripi credinţei. Faptul de a crede, care la un moment dat devine sinonim cu faptul de a iubi, generează o stare de creaţie permanentă, explicabilă prin aceea că individul care iubeşte devine solidar

cu lumea şi cu Cosmosul. În a sa *Ştiinţa nouă*, Giambattista Vico subliniază rolul afectului în procesul de creaţie, deductibil din înclinaţia către concret, din solidaritatea cu natura: „Oamenii însă, în ignoranţa lor grosolană, creau prin puterea unei închipuiri pătrunse de concret; fiind ea însăşi concretă (…) această închipuire crea cu o uimitoare înălţare spre sublim, într-atâta încât tulbura până la extrem pe aceia chiar care, închipuind lucrurile, le şi creau”[13]. Gânditorul italian se referă la oamenii primitivi şi la imaginarul mitic, însă romanticii germani cred cu sinceritate că „tot ceea ce ne imaginăm e real”[14].

Două strofe ale unei variante intermediare eliminate finalmente din *Dumnezeu şi om* sunt dovada că poetul înţelegea creaţia ca o formă a iubirii: „Asta-i tot Isuse dulce – pus pe cruce pentru lume?/ Asta-i tot – frunte de rege, cu cununa cea de spini?/ Ieri ai fost steaua de aur a-mpăraţilor creştini/ Azi în gura lor profană nu mai eşti de cât un nume.// O, zdrobită e coroana care secoli o măriră,/ Trebuie-n purpură şi aur, tu Christoase să te-mbraci/ Dacă vrei mulţimei grele – s-o domneşti sau ca să-i placi/ Azi numai-ntr-a artei lucruri – nu te-adoră – ci te-admiră”. Receptorul operei de artă nu percepe în ea decât ceea ce a pus artistul – o „admiră” fără să o „adore”, aşadar fără să o iubească. Opera este moartă fiindcă autorul ei nu mai urmează modelul divin, adică nu pune la temelia ei jertfirea de sine iubitoare. Christ nu trebuie să fie pentru artist o formă goală, ci o prezenţă vie, ca şi Tatăl, care spune despre sine: „Eu sunt Cel ce sunt”. El este cel care creează şi recreează continuu, opera sa fiind însăşi viaţa, fapt simbolizat de euharistie. În universul simbolic al creştinismului, Hristos este creatorul absolut. Toposul umilinţei, care îşi află în figura lui Hristos cea mai înaltă realizare[15], stă la

---

[13] Giambattista Vico, *Ştiinţa nouă*, trad. de Nina Façon, Editura Univers, Bucureşti, 1972, p. 232.

[14] Albert Béguin, *Sufletul romantic şi visul*, traducere şi prefaţă de Dumitru Ţepeneag, postfaţă de Mircea Martin, Editura Univers, 1998, p. 119.

[15] În imagologia biblică, de la un Yahve atotputernic şi înfricoşător se trece la un Dumnezeu umil, devenit Fiu al Omului, începând cu *Isaia*

temelia întregii literaturi creştine. Fiul însuşi al lui Dumnezeu, cel coborât să răscumpere şi să restaureze lumea, se înfăţişează ca un amestec de *gloria* şi *humilitas* cucerind inimile celor slabi şi năpăstuiţi. Prin dispreţul faţă de tot ce este material şi printr-o asceză a Cuvântului potrivit căreia supremul act creator este creaţia de sine, fiul tâmplarului din Nazaret devine modelul secret (deşi nu întotdeauna conştientizat) al poeţilor şi, de fapt al tuturor creatorilor. Eminescu recurge la interogaţii retorice şi la antiteze pentru a sugera acea măreţie a umilinţei de factură sublimă ce se degajă din persoana divino-umană a lui Christ: „În tavernă?...-n umilinţă s-a născut dar adevărul?/ Şi în faşe d-înjosire e-nfăşat eternul rege?/ Din durerea unui secol, din martiriul lumii-ntrege/ Răsări o stea de pace luminând lumea şi cerul…”

Despre rolul sensibilităţii în actul interpretării vorbeşte hermeneutica în mod curent. Heidegger, de pildă, arată că înţelegerea sensului fiinţei de către om în calitatea sa de *Dasein* este condiţionată de situarea afectivă (un „existenţial fundamental”) care „deschide” *Dasein*-ul către fiinţă, iar această deschidere este una „originară”. Cele trei dimensiuni ale *Dasein*-ului – 1) ontică, prin existenţa sa, *Dasein*-ul are o relaţie cu fiinţa; 2) ontologică, *Dasein*-ul este cel care înţelege fiinţa; 3) ontic-ontologică, înţelegând fiinţa, *Dasein*-ul se înţelege pe sine însuşi şi înţelege toate celelalte fiinţări care nu sunt *Dasein* – sunt determinate de situarea afectivă. Prin ea *Dasein*-ul „este remis acelei fiinţe pe care el o are de împlinit existând”[16] şi tot prin ea se realizează cunoaşterea.

În mod paradoxal, imaginile poetice ale textului în discuţie nu încifrează mesajul, ci tocmai încearcă să-l decripteze, să-l facă inteligibil. Cu alte cuvinte, discursul devine „hermeneutic”. Iată un ultim exemplu: „Fi-va oare dezlegarea celora

---

53: „Crescut-a înaintea Lui ca o odraslă şi ca o rădăcină în pământ uscat; nu avea nici chip, nici frumuseţe ca să ne uităm la el şi nici o înfăţişare , ca să ne fie drag. Dispreţuit era şi cel din urmă dintre oameni; om al durerilor şi cunoscător al suferinţei, unul înaintea căruia să-ţi acoperi faţa, dispreţuit şi nebăgat în seamă”.

[16] Martin Heidegger, *Fiinţă şi timp*, trad. de Gabriel Liiceanu şi Cătălin Cioabă, Editura Humanitas, Bucureşti, 2003, p. 185.

nedezlegate?/ Fi-va visul omenirei grămădit într-o fiinţă?/ Fi-va braţul care şterge-a omenimei neputinţă,/ Ori izvorul cel de taină a luminii-adevărate?" Ca un veritabil hermeneut, poetul încearcă să tălmăcească litera *Evangheliei*, la care se raportează intertextual. Codul care impune regula interpretării este, evident, cel al *Bibliei*. Poetul recurge la alegoreză pentru a detecta sensul ascuns, acelaşi, al artei şi al religiei. Alegoreza se dezvăluie ca punct de întâlnire între artă şi religie, ca modalitate de interpretare prin care semnificaţia operei de artă absoarbe sensul sacru, originar. Alegoreza se dovedeşte un instrument indispensabil pentru hermeneutică, întrucât „codifică adevăratul mecanism al oricărei interpretări"[17].

Calitatea hermeneutică a poemului eminescian decurge însă, în cele din urmă, din importanţa pe care o dobândeşte conceptul de adevăr la nivelul întregului. Ştim că orice demers hermeneutic are ca scop adevărul, fie că e vorba de sensul unui text, al existenţei sau al fiinţei în genere, după cum orice cunoaştere tinde finalmente către adevăr. Definind hermeneutica drept „artă a înţelegerii", Schleiermacher vrea să facă din ea o cale a aflării adevărului intrinsec al textului. Şi, cum textul la care el aplică principiile noii ştiinţe este cel al *Bibliei*, adevărul este întruchipat de Duhul Sfânt, adevăratul ei autor. Toţi hermeneuţii importanţi spun că miza înţelegerii unui text este adevărul, însă Heidegger pare a fi cel mai convingător. Pentru el hermeneutica este înţelegere şi vestire a sensului fiinţei, iar acest sens este adevărul: „Fiinţa este ***transcendens**-ul pur şi simplu*. Transcendenţa fiinţei *Dasein*-ului este una privilegiată, în măsura în care în ea rezidă posibilitatea şi necesitatea celei mai radicale *individuaţii*. Orice deschidere de fiinţă ca *transcendens* este cunoaştere *transcendentală*. *Adevărul fenomenologic (starea de deschidere a fiinţei) este **veritas transcendentalis***"[18]. Tot în jurul conceptului de adevăr este construită şi teoria „hermeneuticii creatoare" a lui Mircea

---

[17] Ştefan Afloroaei, *Dorinţa interpretului de a fi liber de metodă*, în „Hermeneia", nr. 4, Iaşi, 2003, p. 25.

[18] Martin Heidegger, *Fiinţă şi timp*, trad. de Gabriel Liiceanu şi Cătălin Cioabă, Editura Humanitas, Bucureşti, 2003, p. 49.

Eliade (hermeneutica nu este o metodă ştiinţifică seacă, o simplă abilitate intelectuală, ci o activitate spirituală profund angajantă, care produce o transformare atât în hermeneut, cât şi în cititor[19]) şi ideea unei hermeneutici reflexive, ontologice şi edificatoare a lui Paul Ricœur, conform căruia, la baza hermeneuticii stă „chestiunea fundamentală a raportului între *sens* şi *sine*, între *inteligibilitatea* sensului şi *reflexivitatea* sinelui”[20].

Într-un mod asemănător tânjeşte după adevăr şi Eminescu. Fie că e vorba de cunoaştere discursivă, fie că e vorba de cunoaştere poetică, adevărul – transcendent, imuabil şi etern – este, în fond, Absolutul. Este forţa care ne salvează din mundaneitate, instanţa obiectivă care ne smulge din individualitatea şi subiectivismul nostru: „În sfârşit – cugetă poetul în manuscrise – , adevărul e stăpânul nostru, nu noi stăpânii adevărului”[21]. Apoi, ajungând la nivelul maxim de abstractizare, conchide: *Gott und Wahrheit sind identisch*[22]. În poezie, ţinta supremă este de asemenea adevărul, lucru lesne de observat în toate artele sale poetice, care par să-şi concentreze mesajul în întrebarea „Unde voi găsi cuvântul/ Ce exprimă adevărul?”. Poezia *Dumnezeu şi om*, scrisă la vârsta începuturilor literare, când poetul simţea imperios nevoia de a se defini în plan estetic, reia echivalenţa adevărul=Dumnezeu, formulă ce sintetizează crezul său artistic.

În concluzie, putem spune că, în viziunea lui Eminescu, arta exprimă adevărul, care este etern inefabil şi transcendent, adică echivalent cu Absolutul divin. Crezul său artistic este totodată şi credinţă, sentiment religios, iar aspiraţia spre absolut este, în fapt, năzuinţa către unire mistică. Astfel ni se revelează şi semnificaţia titlului, care stabileşte cei doi poli între care arta şi religia apar ca relaţie, ca una şi aceeaşi relaţie. Eminescu a înţeles ceea ce hermeneutica a susţinut dintotdeauna, şi anume, că, de la un punct încolo arta devine religie,

---

[19] Mircea Eliade, *op. cit*., p. 113-114.

[20] P. Ricœur, *Eseuri de hermeneutică*, trad. de Vasile Tonoiu, Editura Humanitas, 1995, p. 24.

[21] M. Eminescu , *Opera esenţială*, p. 196.

[22] *Ibidem*, p. 203.

sau, cum spune Gadamer, că „arta îşi realizează propria posibilitate extremă nu ca artă, ci ca religie”[23].

BIBLIOGRAFIE

1. Afloroaei, Ştefan, *Dorința interpretului de a fi liber de metodă*, în „Hermeneia”, nr. 4, Iaşi, 2003.
2. Béguin, Albert, *Sufletul romantic şi visul*, traducere şi prefață de Dumitru Țepeneag, postfață de Mircea Martin, Editura Univers, 1998.
3. Călinescu, George, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. I-IV, Editura Minerva, Bucureşti, 1985.
4. Del Conte, Rosa, *Eminscu sau despre Absolut*, ediție îngrijită, traducere şi prefață de Marian Papahagi, cuvânt înainte de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, postfață de Mircea Eliade, Editura Dacia, Cluj, 1990.
5. Eliade, Mircea, *Încercarea labirintului*, trad. şi note de Doina Cornea, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1990.
6. Eminescu, Mihai, *Opere*, vol. I-V, ediție îngrijită de Perpessicius, Editura Vestala / Saeculum I. O., Bucureşti 1994-2000.
7. Eminescu, Mihai, *Opere*, vol. I-III, ediție îngrijită de D. Vatamaniuc, prefață de Eugen Simion, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1999.
8. Gadamer, Hans Georg, *Actualitatea frumosului*, trad. de Val Panaitescu, Editura Polirom, Iaşi, 2000.
9. Gadamer, Hans Georg, *Adevăr şi metodă*, traducere de Gabriel Kohn, Călin Petcana, Gabriel Cercel şi Larisa Dumitru, Editura Teora, Bucureşti, 2001.
10. Hegel, Friedrich, *Prelegeri de estetică*, vol. I, trad. de D.D. Roşca, Editura Academiei, Bucureşti, 1966.
11. Heidegger, Martin, *Ființă şi timp*, trad. de Gabriel Liiceanu şi Cătălin Cioabă, Editura Humanitas, Bucureşti, 2003.
12. Heidegger, Martin, *Postfață la „Ce este metafizica?”*, în volumul *Repere pe drumul gândirii*, trad. şi note de Thomas Kleininger şi Gabriel Liiceanu, Editura Politică, Bucureşti, 1988

---

[23] H. G. Gadamer, *Adevăr şi metodă*, traducere de Gabriel Kohn, Călin Petcana, Gabriel Cercel şi Larisa Dumitru, Editura Teora, Bucureşti, 200, p. 697.

13. Kant, Immanuel, *Religia în limitele rațiunii*, trad. de C. Rădulescu-Motru, Agora, Iaşi, 1992.
14. Nietzsche, Friedrich, *Antihristul*, traducere de George Rareş, Editura Eta, Cluj, 1991.
15. Novalis, *Geistliche Lieder / Cântece religioase*, traducere, note, tabel cronologic şi postfață de Ioan Constantinescu, Editura Institutul European, Iaşi, 1999.
16. Ricœur, Paul, *Eseuri de hermeneutică*, trad. de Vasile Tonoiu, Editura Humanitas, 1995
17. Vico, Giambattista, *Ştiința nouă*, trad. de Nina Façon, Editura Univers, Bucureşti, 1972
18. Wellek, René şi Warren, Austin, *Teoria literaturii*, trad. de Rodica Tiniş, studiu introductiv şi note de Sorin Alexandrescu, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1967.

Résumé

La poésie *Dieu et l'homme* est une méditation sur le sentiment de la foi entendu comme une condition pour l'inspiration. À l'aide de l'allégorèse, le poète utilise un véritable scénario herméneutique pour décoder le message évangélique. La rencontre entre la foi chrétienne et l'art est la personne divino-humaine de Christ, symbole pour la création permanente de l'amour comme sacrifice de soi et modèle pour le créateur absolu. M. Eminescu affirme clairement l'idée romantique sur l'art qui, dans sa forme supérieure, devient religion.

Despre inconştientul eminescian şi o viziune a morţii

Rodica MARIAN

Inconştientul are, în filosofia blagiană a culturii, un înţeles diferit faţă de acela statuat la filosofii anteriori, Hartmann, Kant, Leibnitz, Feud, Jung, fiind decantat şi delimitat prin elementele care-l opun conştientului. Printre elementele distinctive sunt, desigur, trăsăturile prioritare ce incumbă întemeierii categoriilor abisal-stilistice, al căror prim filosof Lucian Blaga se consideră a fi el însuşi. Categoriile abisal-stilistice aparţin „în primul rând inconştientului (şi numai prin personanţă conştiinţei)", ele „scapă" de obicei lucidităţii creatorului şi funcţia lor stilistică este diferenţiatoare. Blaga trasează de fapt în *Trilogia culturii* premisele opoziţiei dintre categoriile conştiinţei şi categoriile abisale sau stilistice. Categoriile conştiinţei au, la Blaga, un caracter universal, canonic ori ecumenic şi tind să-şi păstreze constanţa structurală. În schimb, categoriile inconştientului au ca principale caracteristici: individualitatea, variabilitatea, permutabilitatea şi „istovirea prin realizările plăsmuite". Cel mai interesant element din viziunea lui Blaga este personanţa, care este o particularitate atribuită inconştientului, însuşire „graţie căreia inconştientul răzbate cu structurile, cu undele şi cu conţinuturile sale, până sub bolţile conştiinţei"[1].

Inconştientul eminescian este de fapt perceput de Blaga ca o personanţă ce se manifestă în chip închegat şi accentuat, în însuşi procesul creaţiei. Procesul personanţei este adăugat

---

[1] Lucian Blaga, *Orizont şi stil*, în *Trilogia culturii,* Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1944, p. 44.

celui numit sublimare în psihanaliză (în cadrul raportului conştient-inconştient), dar spre deosebire de sublimare în care se deghizează un conţinut, în procesul personanţei conţinuturile inconştiente ce apar în conştiinţă nu sunt deghizate, ele străbat la nivelul conştiinţei şi se manifestă, cum spune filozoful Blaga, în artă şi în felul de a simţi al creatorului. În concluzie, participarea complexă a personanţei în procesul creaţiei eminesciene se poate contura – fapt care se cuvine apoi aprofundat – cam în felul următorului citat din acelaşi filosof Blaga: „Un adânc proces, organic-românesc, a izbucnit din «tărâmul celălalt», graţie substanţei spirituale a poetului în primul rând, dar nu în mică măsură şi datorită unor înrâuriri străine, care, reduse la ultima expresie, însemnau de fapt un stăruitor apel la el însuşi”[2].

Se poate pune totuşi problema, din această perspectivă, dacă putem rafina distincţia între cele două procese, şi anume între conştient (personanţă) şi inconştient, pe de o parte, iar, pe de altă parte, între acestea şi imaginaţia creatoare. Cu atât mai mult cu cât ne putem gândi la o atitudine filozofică reafirmată recent de marele lingvist Eugeniu Coşeriu potrivit căreia ar exista o unitate universală a imaginaţiei umane, însă limba nu este niciodată în întregime suficientă pentru a valorifica contribuţiile intuitive, şi atunci imaginaţia recurge la invenţii analogice şi mai ales dizanalogice (în teoria blagiană a metaforei revelatorii) în creaţiile poetice.

Diferenţa conştient – inconştient în viziunea descrisă mai sus dinspre filosofia blagiană a stilului este foarte clară. La nivelul categoriilor conştiinţei se manifestă tendinţa de universalitate, dar însăşi componenta imaginaţiei ce poate fi numită compensativă ori analogică, se manifestă (cred) în filosofia coşeriană a limbajului, mai degrabă la nivelul conştiinţei, fie că e vorba de nivelul sensului textual, fie că se instituie încă la nivelul semnificaţiei limbii. Altfel spus, în cazul unui exemplu foarte discutat, cum ar fi forma nearticulată *lună* din celebrul vers „Peste vârfuri trece lună” nu am adoptat cunoscuta şi răspândita explicaţie a efectului stilistic/poetic prin abaterea de

[2] Lucian Blaga, *Spaţiul mioritic*, *ed. cit.*, p. 323.

la norma limbii comune, ci m-am alăturat concepției lui Eugen Coşeriu privind teoria limbajului poetic ca plenitudine funcțională a limbajului. După cum însuşi marele lingvist arată, teoria identității dintre limbaj şi poezie este o idee filosofică cu îndelungată tradiție europeană, mai neclară la Aristotel, limpezită apoi la G. Vico, în *La scienza nouva,* aprofundată de B. Croce şi de Heidegger. Din perspectivă coşeriană, se poate spune astfel că limba lui Eminescu este „limba română pur şi simplu, nimic altceva”, iar stilistica care consideră stilul unui autor o selecție şi o deviere față de uzul comun este „cu totul inoperantă”[3].

Aşadar, nearticularea şi efectele ei poetice extraordinare în acest vers, care fac sens – cum se spune –, cred că nu mai putem s-o numim abatere, ci mai curând plenitudine a limbii române, întrucât în limbajul poetic trăieşte însăşi limba română *posibilă*, „cea care îşi realizează integral disponibilitățile «native», latente în structura sa. Eminescu încalcă regulile limbii române în funcțiune la acea dată spre a face mai vădită întreaga ei putere, dându-i spațiu să respire şi să crească în voie, să se bucure de propria-i alcătuire”[4]. În acest caz, *lună* din versul eminescian valorifică latențele limbii române într-un mod care ar putea fi asemuit cu inconştientul care pătrunde până sub zările conştiinței, adică străbate din latent în plăsmuire, cum ar zice Blaga, precum face personanța, păstrând din caracteristicile acesteia trăsătura de individualitate. De altfel, în lirica eminesciană s-au mai pus în evidență destule exemple de această factură, nearticularea producând aceleaşi efecte stilistice majore.

Pentru ce însemnă moarte în viziunea eminesciană am ales această variantă a uneia dintre cele şapte versiuni ale poemului „Mai am un singur dor”: *Când voi muri s-aud / Cântare de bucium / Să uit al vieții crud / Şi repede zbucium //*

---

[3] Eugen Coşeriu, *Limbajul poetic*, în *Prelegeri şi conferințe,* Iaşi, 1994, p. 159.

[4] Ion Coja, *Glose filologice. Peste vârfuri trece lună...*, în „Caietele Mihai Eminescu” VI, Editura Eminescu, Bucureşti, 1985, p. 172.

Şi-un dulce glas de corn / Ş-o undă nebună / Spre tine-am să mă-ntorn / Lumină de lună.

Moartea, în viziunea lui Eminescu, are un înțeles complex, decantat în cartea mea *Luna şi sunetul cornului. Metafore obsedante la Eminescu*, într-un întreg capitol, carte în care tratam pe larg şi legătura între *dorul de moarte*, lună şi sunetul cornului. După părerea mea, acea coloratură proprie a farmecului dureros romantic, este, la Eminescu, mai mult decât o nuanță a romantității, chiar particulară. Şi aceasta vine din înțelegerea diferită a misterului morții, mai întâi ca o determinantă stilistică inconştientă, concludent integrată matricei stilistice româneşti, de care vorbeşte Blaga, aparținând, cred, în bună măsură, categoriei stilistice blagiene (categorie de orientare) numită „simțământul destinului". Cea mai însemnată aprehensiune a morții, astfel înțeleasă, ca o adâncă izbucnire din inconştient, este răsfrângerea unei credințe filosofice diferite de arealul schopenhauerian, şi el tributar, după cum se ştie, Upanişadelor indice. Dar, aşa cum s-a spus[5], la filosoful german moartea semnifică „Neantul", „Nirvana", pe când la Eminescu moartea este totul, idee genială presimțită şi exprimată intuitiv în prima tinerețe: „Viața-i cuibul morții – moartea e sământa vieții nouă" sau însemnarea ulterioară: „Căci Moartea-i laboratorul unei vieți eterne", gânduri mai profunde ca semnificație decât versurile emblematice din *Mureşanu*, mai adesea citate: „Şi azi îndrept aceleaşi crude-ntrebări la soarte/ Şi-asamăn întreolaltă viață şi cu moarte"[6]. Trebuie să adaug aici câteva versuri din *Rime alegorice*, reluând obsesiv ideea vieții şi a morții sub cupola eternității a ceea ce rămâne, dincolo de trecerea ființei: „Moarte şi viață, foaie cu două fețe:/ Căci *moartea e izvorul de viețe*,/ Iar viața este râul ce senfundă/ În regiunea nepătrunsei cețe./ Femeia goală, cufundată-n perne,/ Frumusețea ei privirilor aşterne;/ Nu crede, tu, că moare vreodată,/ Căci e umbra unei vieți eterne" (s. n.).

---

[5] George Munteanu, *Eminescu şi eminescianismul*, Editura Minerva, Bucureşti, 1987, p. 121.

[6] Vezi şi comentariile prilejuite de aceste exemple la George Munteanu, *op. cit.*, p. 118.

Din această voluptate a morții, absolut deloc plutonică, prezentă în *Mai am un singur dor, Peste vârfuri* şi încă în multe alte texte poetice eminesciene (precum în altele nu este exclus, la nivelul expresiei poetice, şi un sens subiacent tragic, coexistând ca un fel de contrabalans, venit dinspre sursele romantismului german), decurg şi alte trăsături ale spiritului şi simțirii eminesciene, cum ar fi seninătatea, confină cu un anume sentiment de indiferență – dacă nu chiar de dispreț – față de lumea instituționalizată[7] şi a valorilor ei de eficiență. Există, cum am mai remarcat şi altă dată, o temă constantă a operei eminesciene, un fel de absență din viață – implicit din gândul zbuciumat al morții, absență care transpare – marcată semantic – în textele poetice. Ceea ce nu înseamnă că nu există şi un filon „trăirist" în lirica eminesciană, în care sfârşitul existenței poate fi perceput sfâşietor, doar că acesta nu poate fi absolutizat.

În construcția lirismului eminescian se poate reliefa, cel mai adesea, o anume tensiune între două moduri de gândire, puse implicit într-un fel de context dramatic al opozițiilor, tratate poetic ca dezbateri nuanțate de concepții. Este cazul poemului de tinerețe *Mortua est!* (exemplu pe care-l cred chiar revelator), în care se confruntă credința şi necredința în viața de dincolo. Cele două filoane ideatice se structurează expresiv în cele două părți distincte ale poemului, dar accentul final, atingând blasfemia („De e sens într-asta, e-ntors şi ateu,/ Pe palida-ți frunte nu-i scris Dumnezeu") nu este de fapt cheagul ideatic major, întrucât în text există un *mise en abyme* revelator: „*Şi moartea ta n-o plâng, ci* ***mai*** *fericesc/ O rază fugită din chaos lumesc*". Conştiința poetului privind cele două atitudini în fața morții răzbate la nivelul semantic al textului, exact în felul în care se desfăşoară pe parcursul poemului, respectiv dinspre bine spre rău, dinspre încredere spre revoltă: „*Dar poate…o! capu-mi pustiu cu furtune,/ Gândirile-mi rele sugrum' cele bune*".

[7] Disprețul față de lume este un leit-motiv al biografiilor eminesciene, dar el este adesea racolat de superbia romantică.

Descrierea feerică a lumii de dincolo, din prima parte a poemului, unde se găsesc şi cele mai frumoase versuri ale liricii româneşti („*Când torsul s-aude l-al vrăjilor caier/ Argint e pe ape şi aur în aer*”) este superioară părţii revoltat-negatoare, ca o nouă şi concentrată artă poetică, după cum s-a demonstrat. „Moartea este astfel *înălţarea spre o lume vrăjită, mirifică* [...], o lume din care esenţa angoasantă a sfârşitului a dispărut [...] Constatăm deci verticalitate, transcendenţă, luminozitate, armonie muzicală într-o atmosferă de întemeiere magică a universului, ca biruinţă asupra destinului şi a morţii”[8]. Concluziile de mai sus sunt pertinente din punctul de vedere al semanticii textului, nu numai în logica paradoxală a poeziei moderne, cum subliniază insistent autoarele, ci şi în reflectarea credinţei ancestrale în nemurirea sufletului, ca o coordonată a creaţiei eminesciene, despre care un text manuscris eminescian vorbeşte *expresis verbis*[9].

Ceea ce se impune a fi subliniat pentru sufletele desprinse de contingent ori care trăiesc viaţa într-un con de evanescenţă, fiind cuprinse de propensiuni ce prevestesc o existenţă nematerială, cum este cazul poeţilor în speţă, este chiar sentimentul unei prefigurate morţi, ca stare de graţie. Acesta apare nu numai în *dulcele dor de moarte* eminescian, ci şi la un poet mult diferit, ca Arghezi. Sentimentul cu totul nesfâşietor al morţii este poetic asociat cu plenitudinea iubirii, conturând o mângâietoare şi neînţeleasă stare de contopire cu înălţimile: „*Niciodată toamna nu fu mai frumoasă/ Sufletului nostru bucuros de moarte.//... Păsările negre suie în apus,/ Ca frunza bolnavă-a carpenului sur/ Ce se desfrunzeşe, scuturând în sus/ Foile,-n azur.// Cine vrea să plângă, cine să jelească/ Vie să asculte-ndemnul neînţeles,/ Şi cu ochii-n facla plopilor cerească/ Să-şi îngropape umbra-n umbra lor, în şes*”.

---

[8] Ileana Oancea, Liliane Tasmovski de Ryck, *Mortua est! şi oximoronul de identitate ca figură textuală,* în în AUI, secţiunea III e. Lingvistică, tomurile XLIX-L, 2003-2004, „Studia linguistica et philologica in honorem D. Irimia”, p. 417-418.

[9] Mihai Eminescu, *Nemurirea sufletului şi a formei individuale,* în idem, *Opera esenţială,* Craiova, 1992, p. 175-176.

„O, *moartea-i un secol cu sori înflorit* / Când viața-i un basmu pustiu şi urât” este un exemplu al aspirației spre neființă la Eminescu, dar această opțiune, absolutizată de unii comentatori, nu este antinomic ireductibilă față de efluviile vitaliste ale iubirii, unde, în fond, bucuriile nu pot anihila tristețea intrinsecă a vieții: *„Floare-albastră! floare-albastră!.../ Totuşi este trist în lume!* “

Dispariția fără de urmă în stingerea eternă din ultimul vers al *Rugăciunii unui dac*, care-i reține atenția lui Emil Cioran în înțelesul ei de ‘chemare a morții’, pare să îndrituiască definirea unui Eminescu care se înalță din interiorul morții şi din dedesuptul vieții[10]. Cu atât mai mult cu cât această invocație a morții este alăturată de imaginea oamenilor ca „vise-ntrupate gonind după vise”. Sunt oare aceste efecte urmări ale unei viziuni în care prevalează inconsistența eului, acesta nefiind privit şi valorizat ca întruchipând absolutul omenesc?

Constantin Brâncuşi spunea foarte frumos: **„**Cine nu iese din eu, n-ajunge absolutul şi nu descifrează nici viața”. Versul eminescian care îmi pare că ar concentra această stare neeuropeană – opusă concepției despre eul dominat de conştiința personalității – este *„de mă uitam răpit pe mine însumi*” din postuma „O’nțelepciune, ai aripi de ceară”, care semnifică senina uitare de sine, integrarea eului în univers, mai ales în natură. Luna şi sunetul de corn ori de bucium sunt simboluri ale integrării în **totul** universal al naturii, marcând amândouă, uneori nuanțat, experiențele liminale ale momentului de grație în care ființa se uneşte cu moartea, ca o aspirație a *sufletului nemângâiet* spre *îndulcirea* cu dor de moarte. Desigur nu este vorba de restrictiva condiție socială a eului, ci de entitatea culturală umană care priveşte identitatea în conexiune intimă cu *totul* lumii, concepție în cadrul căreia moartea nu este o sfâşiere, nici o zguduitoare despărțire, ci un nou început, primit cu sentimentul continuității. Existența cu multe dintre cele ale ei se prelungeşte prin trecerea pragului şi nu se spulberă,

---

[10] Emil Cioran, *Mihail Eminesco,* în „Apostrof” anul XII, nr. 11 (138), 2001, p. 13.

precum argumenta şi filosoful Mircea Vulcănescu, evocând mentalitatea ancestrală românească asupra trecerii înspre altă lume, cea de dincolo de viaţa pământească. Limba română însăşi este expresivă în denumirea existenţei reale, prin insistenta determinare *lumea aceasta*, iar celălalt tărâm este adesea numit *lumea de dincolo*, cealaltă lume, dar tot lume, adică tot viaţă.

Un alt filosof interbelic, pe nedrept trecut într-un con de umbră în jumătatea de secol care a trecut, Mircea Florian[11], întrevedea şi el, pentru ultima perioadă a creaţiei eminesciene, înfăţişarea morţii ca o *putere creatoare.* Îmi pare necesar să adaug că la Eminescu, moartea generatoare de viaţă, şi în acelaşi timp, himerică, inexistentă ca „moarte" („moartea însăşi e-o părere"), este deosebită de ideea morţii ca *nefiinţă,* ca accedere la Nirvana, cum în mod aproape constant este înţeleasă de Schopenhauer. (În alte contexte poetice, acest sens al morţii este conotat cu aspiraţia spre împăcarea luminoasă şi eliberatoare, cum se poate vedea în dorul de *eterna pace*, în *setea liniştii eterne).*

Résumé

L'article se concentre sur l'acception que le philosophe Lucian Blaga donne à l'inconscient, et en particulier sur la catégorie complexe de ce que Blaga appelle „personnance", en tant que facteur actif dans le processus de la création du poète Eminescu. On fait ressortir de la sorte le sens serein du passage dans la mort, analysé et discuté dans différents contextes poétiques, comme une relation établie entre l'inconscient, entendu comme une consistance de l'âme roumaine, et le contenu du processus de la personnance, par laquelle l'inconscient arrive près de la conscience du créateur.

---

[11] Mircea Florian, *Gândirea lui Eminescu,* în „Noua revistă română", 1914, nr. 5.

„Variantele” infidele

Adrian VOICA

Cu privire la postuma *Stelele ’n cer* (1879) persistă numeroase neclarități. Ele țin atât de atitudinea primilor editori (V.G. Morțun, Nerva Hodoş, Ilarie Chendi, Ion Scurtu) față de textul apărut în revista „Fântâna Blanduziei” din august 1889, cât şi de atribuirea denumirii de „variante” celor patru fragmente aflate în vecinătate în manuscrisul 2276, 142.

Cu obstinația spiritului sintetizator, Perpessicius ne oferă în monumentala ediție consacrată operei eminesciene un rezumat al problemei, de la care vom porni şi noi, ceva mai edificați în cercetarea de față:

> „Se află (*Stelele ’n cer*, n.n.) într-un singur manuscris 2276, 142, orânduit pe 3 coloane, începând de la dreapta spre stânga, ultima fiind cea din mijloc, ordine frecventă în manuscrisele lui Eminescu şi care explică eroarea lui Scurtu, care a socotit coloana din mijloc drept a 2-a.
>
> *Stelele ’n cer* ridică o problemă în materie de titlu. Morțun mărturiseşte că a dat poeziei, ce nu avea, titlul după primul vers. A existat aşadar o copie pentru «Fântâna Blanduziei». Făcută chiar de Eminescu? Şi când? Ce e sigur, cu unicul manuscris în față [...], este că forma ultimă (a doua) a primului vers, notată cu aceeaşi unealtă, cerneală şi acelaşi condeiu, un minut după, este «Stele pe cer» şi că normal ar fi ca titlul acesta, aşa cum e la Hodoş, şi Chendi, când, după ce adoptă această ultimă formă, se opresc la jumătatea drumului. Căci dacă iau de bună forma suprapusă, pe primul vers, tot aşa trebuie să procedeze şi la celelalte, ceea ce nu e cazul.
>
> Scurtu ştia, desigur, toate acestea, şi totuşi, el acceptă, completând-o, versiunea din «Fântâna Blanduziei». La fel şi G. Ibrăileanu, Constantin Botez etc. Acelaşi drum îl urmăm şi noi. Mai puțin pentru motivul că forma primă, aceea acceptată, e

superioară celei din urmă, cât pentru acel procent de incertitudine în legătură cu copia ce va fi fost comunicată «Fântânei Blanduziei».

Să mai notăm, de asemeni (cf. facsimilului) că originalul nu prezintă un contur ajurat al strofelor, aşa cum se publică de obicei. Poate că n-ar strica să atragem totodată atenția asupra inegalității grafiilor pe una şi aceeaşi pagină. Stiloul e mai puțin personal de cum era penița. E mai uniform. Scrisul de pe vremuri exprima mai bine variațiile psihologice câte însoțeau elaborarea unui text.”[1]

Prin urmare, în actul său editorial Perpessicius ține cont de *varianta Scurtu*, argumentul cel mai convingător (dar nesubliniat expres) fiind acela că textul respectiv a fost preferat şi de G. Ibrăileanu, profund cunoscător şi interpret al liricii eminesciene:

STELELE ’N CER

I.	„Stelele ’n cer	1vv4	4/a
II.	De-asupra m*ắrilor*	v2v 4vv	6/b
III.	Ard depărt*ắrilor*,	1 vv4vv	6/b
IV.	Până ce pier.	1vv4	4/a
V.	După un semn	1vv4	4/c
VI.	Clătind cat*árgele*,	v2 v4vv	6/d
VII.	Tremură l*árgele*	1vv 4vv	6/d
VIII.	Vase de lemn.	1vv4	4/c
IX.	Nişte cetăți	1vv4	4/e
X.	Plutind pe m*árile*	v2 v4vv	6/f
XI.	Şi mişcăto*árele*	vvv4vv	6/f
XII.	Pustietăți	vvv4	4/e
XIII.	Stol de cocori	1vv4	4/g
XIV.	Apucă ’nt*ínsele*	v2v4vv	6/h

[1] Cf. Perpessicius, în vol. M. Eminescu, *Opere*, vol. V, ediție critică îngrijită de Perpessicius, Editura Sæculum I.O., Bucureşti, 2000, p. 398.

XV.	Şi necupr*ínsele*	vvv$\overset{4}{-}$vv	6/h
XVI.	Drumuri de nori,	$\overset{1}{-}$vv$\overset{4}{-}$	4/g
XVII.	Sboară ce pot	$\overset{1}{-}$vv$\overset{4}{-}$	4/i
XVIII.	Şi-a lor în*trécere*	v$\overset{2}{-}$ v$\overset{4}{-}$vv	6/j
XIX.	Vecinică *trécere* –	$\overset{1}{-}$vv $\overset{4}{-}$vv	6/j
XX.	Asta e tot...	$\overset{1}{-}$vv$\overset{4}{-}$	4/i
XXI.	Floare de crâng,	$\overset{1}{-}$vv$\overset{4}{-}$	4/k
XXII.	Astfel vi*éțile*	$\overset{1}{-}$v v$\overset{4}{-}$vv	6/l
XXIII.	Şi tiner*éțile*	vvv$\overset{4}{-}$vv	6/l
XXIV.	Trec şi se stâng,	$\overset{1}{-}$vv$\overset{4}{-}$	4/k
XXV.	Orice noroc	$\overset{1}{-}$vv$\overset{4}{-}$	4/m
XXVI.	Şi ’ntinde-ar*ípele*	v$\overset{2}{-}$v$\overset{4}{-}$vv	6/n
XXVII.	Gonit de cl*ípele*	v$\overset{2}{-}$ v$\overset{4}{-}$vv	6/n
XXVIII.	Stării pe loc,	$\overset{1}{-}$vv$\overset{4}{-}$	4/m
XXIX.	Până nu mor,	$\overset{1}{-}$v $\overset{3}{-}$v	4/o
XXX.	Pleacă-te *íngere*	$\overset{1}{-}$vv $\overset{4}{-}$vv	6/p
XXXI.	La trista-mi pl*ấngere*	v$\overset{2}{-}$v $\overset{4}{-}$vv	6/p
XXXII.	Plină de-amor.	$\overset{1}{-}$vv$\overset{4}{-}$	4/o
XXXIII.	Nu e păcat	$\overset{1}{-}$vv$\overset{4}{-}$	4/r
XXXIV.	Ca să se l*épede*	vvv$\overset{4}{-}$vv	6/s
XXXV.	Clipa cea r*épede*	$\overset{1}{-}$v v$\overset{4}{-}$vv	6/s
XXXVI.	Ce ni s-a dat?” [2]	vvv$\overset{4}{-}$	4/r

Stelele ’n cer este o meditație despre *trecere*. Totul se dovedește a fi perisabil, declanşând neliniştea existențială, încât ultima strofă, cu semnul de întrebare pe care-l conține, presupune, sub formă interogativă, reinterpretarea adagiului horațian „carpe diem”. La rândul lor, comparațiile alese, cu „catargele” ce se pierd în larg, cu sugestii venind dinspre

[2] M. Eminescu, *Opere*, vol. IV, ediție critică îngrijită de Perpessicius, Editura Sæculum I.O., Bucureşti, 1998, p. 378-379.

Dintre sute de catarge sau construcțiile stilistice „mişcătoarele / Pustietăți" atât de pregnant sugestive în *Luceafărul*, nu conferă acestei poezii o certă originalitate în privința fondului. Pe de altă parte, prezența elementului erotic este greu de admis. E drept ca *îngerul* – cuvânt pronunțat adesea în cuprinsul poeziilor de dragoste – este chemat să rețină „trista-mi plângere / Plină de-amor" a poetului – dar ea poate echivala cu dragostea sa de viață sau cu revolta sublimată împotriva propriei condiții. Ca şi pronumele „ni" din ultima strofă, care nu se referă explicit la perechea de îndrăgostiți, ci la destinul tuturor: „Nu e păcat / Ca să se lepede / Clipa cea repede / ce *ni* s-a dat?" Încercând să dea consistență unei idei prin recurgerea la elemente concrete, Eminescu realizează o poezie în care sentimentul erotic poate fi cel mult bănuit. În schimb, pesimismul poate fi remarcat, apărând însă într-o formă atenuată, deoarece, percepând tragismul condiției umane, poetul crede că trebuie să existe şi o soluție pentru această nedreptate funciară.

Dacă nu este originală prin fond, *Stelele 'n cer* se impune atenției prin originalitatea formei, determinată mai ales de considerente prozodice. Poezia de față se numără printre acele exerciții prozodice menite să pună în lumină celule ritmice specifice versificației greco-latine, dar care puteau fi translate spre cea românească. Scrisă în 1879, *Stelele 'n cer* face parte din aceeaşi categorie cu *Ochiul tău iubit*, a cărei elaborare sentinde pe o durată mai mare de timp, deşi este începută tot în acest an. Dacă în *Ochiul tău iubit* Eminescu exersa o strofă în care ultimul vers urma să coincidă ca un amfimacru (-v-)[3], în *Stelele 'n cer* el ambiționează ca versurile 1 şi 4 din fiecare strofă să exprime prozodic un coriamb (-vv-). Tentativa aceasta nu-i reuşeşte pe deplin, deoarece în strofele 3 şi 9 ultimul vers nu admite două accente de intensitate pentru a genera un coriamb. Mai mult, în strofa 3, ultimul vers este construit dintr-un singur cuvânt: „Pustietăți". Şi, după cum bine se ştie, substantivul neputând avea decât un singur accent de inten-

[3] Pentru detalii, vezi Adrian Voica, *Exerciții ritmice*, în vol. *Reverii sub tei*, Editura Floare albastră, Bucureşti, 2006, p. 138-162.

sitate, coriambul (-vv-) vizat de autor devine un simplu peon IV (vvv-). Iar în ultima strofă, chiar dacă versul 4 este alcătuit dintr-o sintagmă („Ce ni s-a dat?"), primul cuvânt (cu sensul de „care") nu permite accentuarea suplimentară. El contribuie astfel la crearea unei celule ritmice monoaccentuate, mai precis tot a unui peon IV (vvv-).

Discuția despre realitățile ritmice ale celor 9 strofe din *Stelele 'n cer* este imperios necesară, fiindcă lămureşte mai bine raportul dintre această poezie şi „variantele" sale notate ca atare de Perpessicius, dar numite „exerciții colaterale"[4], când, de fapt, ele formează un corpus independent, păstrând doar parțial caracteristicile prozodice ale strofei anterior analizate. Intervine simultan şi grija poetului pentru *calitatea rimelor*, astfel încât cele corespunzând versurilor mediane din catrene să fie *totdeauna dactilice*. Păstrând simetria, versurile 1 şi 4 din fiecare strofă vor avea în structura lor o rimă masculină.

Faptul că atât în *Stelele 'n cer* cât şi în „variantele" sale tiparul strofic evidențiază similitudini în privința lungimii versurilor (conform algoritmului 4/6/6/4), precum şi apropierea lor în cadrul aceluiaşi manuscris l-au determinat pe marele editor să le considere consubstanțiale, deşi aflate inerent în stadii diferite de realizare artistică.

Referitor la *calitatea rimelor*, dar mai ales la numeroasele elemente noi ce țin de fond dar netransmise versiunii din „Fântâna Blanduziei", Perpessicius se dovedeşte mai puțin preocupat. El reține caracterul de laborator al „variantelor", precum şi interesul constant al poetului pentru problemele ritmului.

> „Să spunem, în treacăt – afirmă editorul –, că repetițiile sunt fatale, în astfel de pagini de atelier, că multe strofe sunt de fapt variantele altora, dar că ni s-a părut mai sugestivă imaginea aceasta, netrucată, de laborator, în locul unei sistematizări exagerate a materialului.
>
> Bogăția aceasta, obsesivă, de ritmuri, *cu notația schemei şi însuşi tiparul metric al poeziei Stelele 'n cer* (s.n.) amintesc de

[4] M. Eminescu, *O.*, vol. V, p. 399.

poetul care a practicat toate ritmurile şi a consacrat pe unele din cele mai dificile, cele de obârşie greco-latină”.[5]

Acestea sunt consideraţiile preliminare ce însoţesc varianta A.2276, 137[6]:

„ -vv-	(-vv-
vvv-v-	vvv-v-
vvv-v-	vvv-v-
-vv-	-vv-)

I.	Floare de teiu	-vv-	4/a
II.	Ca şi un înger blând	vvv-v -	6/b
III.	Te-ai arătat tăcând	vvv- v-	6/b
IV.	Ochilor mei -vv-	4/a	
V.	Floare de lan	-vv-	4/c
VI.	De-atunci te văd venind	v- v- v-	6/d
VII.	Şi blândă surâzând	v-v vv-	6/d
VIII.	An după an	-vv-	4/c
IX.	Floare de lac	-vv-	4/e
X.	De-atunci cu-amar şi chin	v- v- v-	6/f
XI.	Eu sufăr doru ’n sân	v-v -v-	6/f
XII.	Sufăr şi tac	-vv-	4/e
XIII.	Floarea lui Crist!	-vv-	4/g
XIV.	De-atunci gândesc mereu	v- v- v-	6/h
XV.	Şi nici nu ştiu ce vreu	v- -v v-	6/h
XVI.	Pururea trist	-vv-	4/g
XVII.	Flori de cireş	-vv-	4/i
XVIII.	Cine te-a pus cumva	-vv- v-	6/j
XIX.	Plutind în calea mea	v- v-v-	6/j
XX.	Dulce să ieşi	-vv-	4/i
XXI.	Flori de mormânt	-vv-	4/k
XXII.	În taina s*erilor*	v-v -vv	6/l

[5] *Loc. cit.*

[6] Citatele vor fi date după această ediţie, p. 399-405.

XXIII.	Eu dau dur*erilor*	v- v-vv	6/l
XXIV.	Aripi de-avânt	-vv-	4/k
XXV.	Floare de crin	-vv-	4/m
XXVI.	Dragă sup*une-te*	-v v-vv	6/n
XXVII.	Dulcilor s*unete*	-vv -vv	6/n
XXVIII.	Dulci care vin"	- vv-	4/m

După cum se poate observa, apropierile *de conţinut* dintre *Stelele 'n cer* şi această „variantă" notată de Perpessicius A.2276, 137 lipsesc cu desăvârşire. Poezia începe cu versul „Floare de teiu" – ceea ce sugerează că ne aflăm în faţa unei poezii erotice. După cum s-a remarcat[7], *teiul* este emblema sentimentelor sale pentru Veronica Micle, iar poeziile în care apare acesta conţin în filigran figura şi spiritul iubitei. Mai mult, versurile II-IV şi XVII-XX amintesc de *Atât de fragedă…*, pe când cele numerotate IX-XII au tonalitatea asemănătoare celor din *Lacul*. Nici vorbă de meditaţie cu substrat filosofic. Din moment ce apartenenţa celor două poezii (*Stelele 'n cer* şi *A.2276, 137*) la aceeaşi specie lirică nu este nicidecum o certitudine, este greu să considerăm al doilea text ca variantă a celui dintâi.

Un alt element care diferenţiază elocvent poeziile menţionate este primul vers din fiecare strofă conţinând „variaţiuni pe tema florilor", cum spune Perpessicius. Într-adevăr, însumate – deoarece fiecare evocă (şi invocă) numele unei flori – ele dau impresia de buchet, dar unul care include practici ritualice de esenţă creştină. Pe de altă parte, „Floare de lan", „Floare de lac", „Flori de cireş", precum şi „Floarea lui Crist" şi „Flori de mormânt" au în strofă valoarea unor *anacruze lirice*, oarecum independente de conţinutul propriu-zis al strofei. Ideea ar fi că iubita este asemeni unei flori nepreţuite care atrage asupra ei frumuseţea celorlalte. În acelaşi timp, tot ce se leagă de prezenţa ei are conotaţii adânci, de natură sacră, veşnice precum *Crist* şi *mormântul*.

În ce priveşte *forma*, A.2276, 137 se impune mai ales prin latura ei prozodică. Observăm, mai întâi, că versurile 1

[7] Adrian Voica, *op. cit.*, p. 7-34.

şi 4 ale fiecărei strofe corespund unui coriamb (-vv-), conform notației poetului, – realitate care nu necesită nicidecum detalii suplimentare. În schimb, schema vvv-v-, cu două accente, pe silabele 4 şi 6, trebuie fragmentată, pentru a fi şi funcțională. Partajarea ansamblului ritmic se poate face în două feluri:

a) vvv- v- (peon IV + iamb): „Te-ai arătat tăcând";

b) vvv-v - (mesomacru + silabă independentă accentuată): „Şi ca un înger blând".

Totuşi, *accentuarea ultimei silabe în toate versurile 2 şi 3, inexistentă în **Stelele 'n cer**, se soldează obligatoriu cu rimă masculină şi nicidecum cu rimă dactilică. Aceasta nu este posibilă decât în condițiile în care accentul cade pe silaba antepenultimă (-vv).*

Dar structura ritmică a strofei preconizată de Eminescu însuşi suferă modificări majore în momentul în care şi alte silabe sunt investite cu accent. Un accent suplimentar pe a doua silabă are ca efect fie apariția unei tripodii iambice:

$v\overset{2}{-}\ \ v\overset{4}{-}\ \ v\overset{6}{-}$: „De-atunci te văd venind",

fie prezența unui amfibrah urmat de un amfimacru:

$v\overset{2}{-}v\ \ \overset{4}{-}v\overset{6}{-}$: „Eu sufăr doru 'n sân".

Pentru ca *rimele dactilice* să devină posibile (ele pot fi reperate aici în ultimele două strofe), Eminescu investeşte cu accent silabele 2 şi 4, renunțând la accentuarea ultimei silabe. Rezultă următoarele scheme:

a) $v\overset{2}{-}v\ \ \overset{4}{-}vv$ (amfibrah + dactil): „În taina serilor";

b) $v\overset{2}{-}\ \ v\overset{4}{-}vv$ (iamb + peon II): „Eu dau durerilor".

Păstrând accentul pe ultima silabă din vers, dar anulând accentul silabei 4, autorul obține două celule ritmice trisilabice:

$v\overset{2}{-}v\ \ vv\overset{6}{-}$ (amfibrah + anapest): „Şi blândă surâzând".

Desigur, există şi alte situații în care accentuarea unor silabe impare în anumite versuri mediane (XV, XVIII, XXVI-XXVII) impune alte scheme ritmice – dar aceste considerații sunt colaterale discuției noastre. Caracterul de exercițiu prozodic al versiunii A.2276, 137 este evident. Opțiunea lui Eminescu de a începe şi a încheia strofa cu un coriamb (-vv-) s-a transmis şi textului purtând denumirea *Stelele 'n cer*. Celelalte posibile apropieri privesc în exclusivitate structura strofei.

*

Față de A.2276, 137 care are 7 strofe, textul notat de Perpessicius B.2276, 137v. este mult mai concentrat. El cuprinde numai 5 strofe, dintre care ultima nu depăşeşte stadiul de improvizație lacunară – oricum lipsită de finalitate poetică.

Idei noi față de versiunea anterioară nu apar. În schimb, caracterul erotic al acestei poezii iese şi mai mult în relief. Ca atare, versul „Floare de tei” nu putea lipsi. Eventualele modificări – care-l îndrituiesc pe editor să o considere autonomă – vizează poziționarea versurilor în care apare coriambul (-vv-). În loc de 1 şi 4, ca în versiunea anterioară, autorul preferă pozițiile 1 şi 3:

I.	„Floare de teiu	-vv-	4/a
II.	Cât de curând te treci	-vv- v-	6/b
III.	Ochilor mei	-vv-	4/a
IV.	Te-i arăta pe veci	vvv- v-	6/b
V.	Floare de lunci	-vv-	4/c
VI.	Eu te-am cuprins de gât	vvv- v-	6/d
VII.	Şi 'ncă de-atunci	-vv-	4/c
VIII.	Eu te-am iubit atât	vvv- v-	6/d
IX.	Floare de Maiu	-vv-	4/e
X.	Cine te-au [pus] să vii	-vv- v-	6/f
XI.	Dacă mai ai	-vv-	4/e
XII.	Ochii tăi dulci şi vii	-v- -v-	6/f
XIII.	Floare de lan	-vv-	4/g
XIV.	Oare de mult s'a dus	vvv- v-	6/h
XV.	Încă un an	-vv-	4/g
XVI.	Steaua în văi apus	-vv- v-	6/h
XVII.	Te-am iubit		
XVIII.	Un copil		
XIX.	Cu		
XX.	Din April”		

Ceea ce realizează Eminescu aici este aglomerarea impresionantă a coriambilor care, în unele strofe (1, 3, 4) apar câte trei deodată, iar versul XII („Ochii tăi dulci şi vii”), cu dipodia sa cretică (-v- -v-), aminteşte, de asemenea, de prozodia greco-latină.

Într-o măsură mai mare decât în A.2276, 137, în versiunea B.2276, 137v. Eminescu e mai puțin atent la sensul alcătuirilor verbale şi mai mult la expresia lor prozodică. Şi sub acest aspect varianta în discuție nu are nici o legătură cu *Stelele 'n cer*, o meditație cu substrat filosofic, corectă dar rece.

*

Cu versiunea C.2276, 138-139, în laboratorul poetic eminescian se produc alte noi experiențe interesante. Cu excepția strofei care începe cu versul „Flori de mormânt”, preluată întocmai din A.2276, 137, toate celelalte 12 rămase propun un alt conținut, chiar dacă numele florilor mai fusese amintit sau adaugă buchetului imaginar o nuanță nouă. Comparația unor strofe care au comun primul vers este edificatoare în acest sens, acreditând ideea necesității completărilor poetice, proces niciodată terminat.

Din punctul nostru de vedere este iluzorie datarea celor patru „variante” ale poeziei *Stelele 'n cer* în acelaşi an (1879) cu textul tipărit postum, cel mai realizat artistic – deşi editorii au participat nemijlocit, ca şi în cazul sonetului *Stau în cerdacul tău*, la operația de finisare. Chiar dacă admitem că, în cazul de față, interesul lui Eminescu s-a îndreptat spre aspectul prozodic al poeziei, fantezia creatoare avea nevoie de timp pentru a se manifesta. Transcriind varianta C.2276, 138-139 facem totodată mențiunea că, în afara strofei 5 („Flori de mormânt”) reluată întocmai din A. şi conținând o rimă dactilică, *toate celelalte strofe relevă numai rime masculine*:

I.	„Floare de teiu	-vv-	4/a
II.	Copilă 'ncă erai	v-vv v-	6/b
III.	Şi blândă te-arătai	v-v vv-	6/b
IV.	Ochilor mei	-vv-	4/a

V.	Floare de lunci	-vv-	4/c
VI.	Şi te-am cuprins de gât	vvv- v-	6/d
VII.	Şi te-am iubit atât	vvv- v-	6/d
VIII.	Încă de-atunci	-vv-	4/c
IX.	Flori de cireş	-vv-	4/e
X.	Au cine te-au făcut	v-v vv-	6/f
XI.	În drumul meu bătut	v-v- v-	6/f
XII.	Dulce, să ieşi	-v / v-	4/e
XIII.	Floare de lan	-vv-	4/g
XIV.	Din suflet n-au perit	v-v -v-	6/h
XV.	Deşi am suferit	v- vvv-	6/h
XVI.	An după an	-vv-	4/g
XVII.	Floare lui Crist!	-vv-	4/i
XVIII.	Nimica nu-mi plăcé	v-v -v-	6/j
XIX.	Ş'am fost din ce [în] ce	v- v- v-	6/j
XX.	Pururea trist	-vv-	4/i
XXI.	Flori de mormânt	-vv-	4/k
XXII.	În taina serilor	v-v -vv	6/l
XXIII.	Am dat durerilor	v- v-vv	6/l
XXIV.	Aripi de vânt	-vv-	4/k
XXV.	Floare de crin	-vv-	4/m
XXVI.	Şi pururi am gândit	v-v vv-	6/n
XXVII.	La ochiul tău iubit	v-v- v-	6/n
XXVIII.	Şi al tău sân	vv- -	4/m
XXIX.	Floare de-April	-vv-	4/o
XXX.	La ochiul tău iubit	v-v- v-	6/p
XXXI.	Şi zâmbetul candid	v-vv v-	6/p
XXXII.	Şi de copil	vvv-	4/o
XXXIII.	Floare de Maiu	-vv-	4/r
XXXIV.	La mâni subțiri şi dulci	v- v- v-	6/s
XXXV.	Pe cari capu-ți culci	v-v -v-	6/s
XXXVI.	La al tău raiu	vv- -	4/r

XXXVII.	Floare de deal	-vv-	4/ş
XXXVIII.	Unde te-ai dus de-atunci	-vv- v-	6/t
XXXIX.	Din codri şi din lunci	v-v vv-	6/t
XL.	Pe-al lumii val	v-v-	4/ş
XLI.	Floare de vad	-vv-	4/ț
XLII.	Dar vecinic nu te treci	v-v -v-	6/u
XLIII.	Cu lungi mânuțe reci	v- v-v-	6/u
XLIV.	Ce ’n jos îți cad.	v- v-	4/ț
XLV.	Floare de văi	-vv-	4/v
XLVI.	Rămâi în calea mea	v- v-v-	6/x
XLVII.	Mângâie jalea mea	v-v -v-	6/x
XLVIII.	În ochii-mi stăi	v-v -	4/v
XLIX.	Floare de drum	-vv-	4/z
L.	Care te ’nduri pe-atât	vvv- v-	6/a_1
LI.	Ş’atuncea te-am iubit	v-v vv-	6/a_1
LII.	Atunci ş’acum”	v- v-	4/z

Versiunea aceasta se impune prin numărul mare de strofe (13) care le reiau pe cele din A şi B cu nuanțări notabile, dar şi prin caracteristicile prozodice apte s-o diferențieze net de versiunile anterioare. Cum strofa având primul vers „Floare de teiu” nu mai apare în D.2276, 140-147, este momentul să le comparăm, pentru a remarca în ce măsură conținutul acestora este diferit:

A.2276, 137		*B.2276, 137v.*	
I.	„Floare de teiu -vv-	I.	„Floare de teiu -vv-
II.	Ca şi un înger blând vvv-v -	II.	Cât de curând să treci -vv- v-
III.	Te-ai arătat tăcând vvv- v-	III.	Ochilor mei -vv-
IV.	Ochilor mei” -vv-	IV.	Te-i arăta pe veci” vvv- v-

C.2276, 138-139

I. „Floare de teiu
-vv-

II. Copilă 'ncă erai
v-vv v-
III. Şi blândă te-arătai
v-v vv-
IV. Ochilor mei”
-vv-

Un lucru este cert: versurile „Floare de teiu” şi „Ochilor mei” au rămas neschimbate, ca şi cum ar forma o unitate în spectacolul erotic imaginat de poet. Iar două versuri în care este evocată iubita, conţinând şi o doză de mister, au aceeaşi schemă ritmică:

III	(A):	„Te-ai arătat tăcând”	vvv- v-
IV	(B):	„Te-i arăta pe veci”	vvv- v-

Într-un eventual portret făcut după natură, ochii iubitei sunt esenţiali, căci în ei se poate citi taina unei mari iubiri:

XXV.	Floare de crin	XXIX.	Floare de-April
	-vv-		-vv-
XXVI.	Şi pururi am gândit	XXX.	La ochiul tău iubit
	v-v vv-		v-v- v-
XXVII.	La ochiul tău iubit	XXXI.	Şi zâmbetul candid
	v-v- v-		v-vv v-
XXVIII.	Şi al tău sân	XXXII.	Şi de copil
	vv- -		vvv-

Dar aceste două catrene fac parte dintr-un ansamblu unitar compoziţional şi stilistic, având numai rime masculine şi relevând disoluţia coriambului final. El cuprinde versurile XXV-LII şi este precedat de o strofă – singura – care atestă o rimă dactilică şi care are valoarea unei bariere prin certele ei virtuţi separatoare.

Este interesant de observat că disoluţia coriambului existent în finalul fiecărei strofe (conform schemei-cadru preconizate de Eminescu) fusese deja anunţată de virgula prezentă în versul XII („Dulce, să ieşi”) care generează cezura mobilă (-v / v-). Dar şi în alte strofe se produce fenomenul destrămării acestei celule cu dublu accent, într-o diversitate apreciabilă:

XXVIII:	„Şi al tău sân”	vv- -	(anapest + silabă ind. ac.)
XXXII:	„Şi de copil”	vvv-	(peon IV)
XXXVI:	„La al tău raiu”	vv- -	(anapest + silabă ind. ac.)
XL:	„Pe-al lumii val”	v-v-	(dipodie iambică legată)
XLIV:	„Ce ’n jos îţi cad”	v- v-	(dipodie iambică)
XLVIII:	„În ochii-mi stăi”	v-v -	(amfibrah + silabă ind. ac.)
LII:	„Atunci şi-acum”	v- v-	(dipodie iambică)

Paradoxal aproape, în această versiune care sugerează dorinţa de a ieşi din tiparele impuse figurează şi o strofă concepută întocmai după schema-cadru impusă de Eminescu însuşi:

-vv-	V.	„Floare de lunci	-vv-
vvv-v-	VI.	Şi te-am cuprins de gât	vvv- v-
vvv-v-	VII.	Şi te-am iubit atât	vvv- v-
-vv-	VIII.	Încă de-atunci”	-vv-

Ansamblul de 7 strofe din partea a doua a colateralei C.2276, 138-139, posedând calităţile unui cântec erotic medieval, în care elementele conţinutului şi formei tind spre o muzicalitate programată, fac din *Stelele ’n cer* o rudă îndepărtată, aproape de nerecunoscut.

*

Aflată într-un stadiu modest de realizare artistică, ultima colaterală (D.2276, 140-147) conţine câteva strofe lacunare, impunându-se, totuşi, prin crearea atmosferei şi prin *tendinţa de revenire la rimele dactilice*. Cum atmosfera respectivă se pretează şi altui cadru decât cel erotic, strofa care începe cu versul (puţin modificat): „Frunză de teiu” a fost poziţionată a noua, dintr-un ansamblu de 18. Aşadar, această colaterală nu poate fi numită *poezie erotică* decât în a doua ei parte. Parcurgând-o, avem surpriza să întâlnim unele elemente specifice şi poeziei *Stelele ’n cer*, numai că ele sunt puţine şi neconcludente:

I.	„Lună, ce treci	-v / v-
II.	Codri şi *úndele*	-v v-vv

III.	Dulce pătr*únde-le*	-v v-vv
IV.	Cu raze reci	v-v-
V.	Paserea sus	-vv-
VI.	Tinde *arípele*	-v v-vv
VII.	Numără *clípele*	-vv -vv
VIII.	Unde s-a dus	-vv-
IX.	Aprigul vas	-vv-
X.	Tremură p*ấnzele*	-vv -vv
XI.	Vântul într *'î́nsele*	-v v-vv
XII.	Tot a rămas	-vv-
XIII.	Negre cetăți	-vv-
XIV.	Dintre păduri de brad	vvv- v-
XV.	Unde isvoare cad	vvv-v -
XVI.	Singurătăți	vvv-
XVII.	Dulcele Domn	-vv-
XVIII.	Cu corn [ind.] de [ind.]	v- [ ] v [ ]
XIX.	Când codri, ape [ind.]	v-v/ -v [ ]
XX.	Dulcele somn!	-vv-
XXI.	Sunet de corn	-vv-
XXII.	Treci [tu] din mal în mal	- - v- v-
XXIII.	Spune din deal în deal	-v v- v-
XXIV.	Că mă întorn	vvv-
XXV.	Frunză de fag	-vv-
XXVI.	Doina cânt*ándu-mi-o*	-v v-vv
XXVII.	Reamint*índu-mi-o*	vvv-vv
XXVIII.	Sună cu drag	-vv-
XXIX.	Fluer de soc	-vv-
XXX.	Doină de pl*ấngere*	-v v-vv
XXXI.	Ascultă *î́ngere*	v-v -vv
XXXII.	Sună cu foc	-vv-
XXXIII.	Frunză de teiu	-vv-
XXXIV.	Femee printre flori	v-v vv-
XXXV.	Şi floare de amoriu	v-v vv-

XXXVI.	Între femei	-vv-
XXXVII.	Floare din munți	-vv-
XXXVIII.	[ ]	
XXXIX.	[ ]	
XL.	Palidei frunți	-vv-
XLI.	Floare de stânci	-vv-
XLII.	Tu pleci ades şi chem	v- v- v-
XLIII.	Cu cântec şi blestem	v-v vv-
XLIV.	În văi adânci	v- v-
XLV.	Floare de plaiu	-vv-
XLVI.	[ ]	
XLVII.	[ ]	
XLVIII.	[ ]	
XLIX.	Lună ce treci	-vv-
L.	Crengile, fr*únzele*	-vv/ -vv
LI.	Dulce, pătr*únze-le’*	-v/ v-vv
LII.	Razele-ți reci	-vv-
LIII.	Floare de vad	-vv-
LIV.	Asemeni z*órilor*	v-v -vv
LV.	Căderii fl*órilor*	v-v -vv
LVI.	Stelele cad	-vv-
LVII.	Floare de şes	-vv-
LVIII.	[ ]	
LIX.	[ ]	
LX.	[ ]	
LXI.	Floare de corn	-vv-
LXII.	Dulce vest*índu-mă*	-v v-vv
LXIII.	Întiner*índu-mă*	vvv-vv
LXIV.	Sună din corn.	-vv-
LXV.	Floare ’n păduri	-vv-
LXVI.	Unde cop*ílele*	vvv-vv
LXVII.	Uitându-şi z*ílele*	v-v -vv

LXVIII.	Cântă din guri	-vv-
LXIX.	Floare prin foi	-vv-
LXX.	Dorul an*íme-ne*	-v v-vv
LXXI.	Nu-l ştie n*ímene*	-vv -vv
LXXII.	Noi amândoi”	-vv-

Anacruza lirică „Floare de...” (cu care începeau cândva toate catrenele) nu apare aici decât din strofa a şaptea, sub forma „Frunză de fag”. *Florile de tei*, prezente în celelalte colaterale, sunt acum ocolite. Într-o strofă dedicată iubitei este invocată mai puţin expresiva „Frunză de tei”, catrenul respectiv ocupând poziţia a noua. Ce schimbări sufleteşti au determinat modificarea atitudinii lirice? Şi cum se explică absenţa acelor strofe în care erau pronunţate cuvintele sacre *Crist* şi *morminte*? Contextul poetic abia schiţat de Eminescu în această versiune ne obligă să revenim la ele. Iată-le:

A.2276, 137		*C.2276, 138-139*	
XIII.	„Floarea lui Crist!	XXI.	„Floare lui Crist!
XIV.	De-atunci gândesc mereu	XXII.	Nimica nu-mi plăce
XV.	Şi nici nu ştiu ce vreu	XXIII.	Ş’am fost din ce [în] ce
XVI.	Pururea trist	XXIV.	Pururea trist
[..]		XXV.	Flori de mormânt
		XXVI.	În taina serilor
		XXVII.	Am dat durerilor
		XXVIII.	Aripi de vânt”
XXI.	Flori de mormânt		
XXII.	În taina serilor		
XXIII.	Eu dau durerilor		
XXIV.	Aripi de-avânt”		

Şi din lectura acestor strofe poate fi bănuit începutul unor schimbări sufleteşti, dar evoluţia acestora e lentă şi acţionează în timp. Nicidecum în cadrul aceluiaşi an (1879), justificând conţinutul poeziei *Stelele ’n cer*. De altfel, singura legătură dintre textul publicat în „Fântâna Blanduziei” şi colaterala D.2276, 140-147 se reduce la identificarea unor motive comu-

ne, sau, mai degrabă, a unor cuvinte-cheie. Dar acest procedeu este utilizat frecvent în lirica eminesciană:

	D.2276, 140-147		*Stelele 'n cer*
IX.	„Aprigul vas	V.	„După un semn
X.	Tremură pânzele	VI.	Clătind catargele
XI.	Vântul într 'însele	VII.	Tremură largele
XII.	Tot a rămas.	VIII.	Vase de lemn:
XIII.	Negre cetăți	IX.	Nişte cetăți
XIV.	Dintre păduri de brad	X.	Plutind pe marile
XV.	Unde isvoare cad	XI.	Şi mişcătoarele
XVI.	Singurătăți"	XII.	Pustietăți."

Considerăm că am adus suficiente argumente în favoarea ideii că cele patru „colaterale" nu pot fi considerate *variante* ale poeziei *Stelele 'n cer*. Deşi influența structurii strofei este indubitabilă, faptul că textele se află în strictă vecinătate nu le conferă automat statutul de variante.

LES VARIANTES « INFIDÈLES »
– résumé –

Dans cette étude, l'auteur explique que la poésie *Stelele 'n cer* (*Les Étoiles dans le ciel*) fait partie de la catégorie des exercices rythmiques, tout comme *Ochiul tău iubit* (*Ton œil bien aimé*), où on manifeste l'intérêt pour un certain aspect de la versification gréco-latine.

L'auteur conteste, quand même, le caractère de « variantes » des textes des manuscrits 2276, 142, tout comme l'année de leur conception (1879), en considérant que l'évolution des sentiments ne peut être limitée à une seule année, quoique le poète respecte une certaine formule rythmique dans le texte publié dans « Fântâna Blanduziei » que dans les textes en manuscrits.

Recenzii, comentarii. Varia

George Popa – *Deschideri metafizice în lirica lui Eminescu*

(Editura Floarea albastră, Bucureşti, 2007

Alina PISTOL

Continuând seria dedicată creației poetice eminesciene (vezi *Spațiul poetic eminescian*, Editura Junimea, 1982; *Prezentul etern eminescian*, Editura Junimea, 1989; *Spiritul hyperionic sau sublimul eminescian*, Universitas XXI, 2003; *Libertatea metafizică eminesciană*, Editura Timpul, 2005), lucrarea de față relevă acelaşi spirit de sinteză şi aceeaşi opțiune pentru metafizică, specifice lui George Popa.

Maniera în care se scrutează universul ideatic al poeticii eminesciene ține aici de comparatism – în sensul unei abordări a textului literar şi a concepției poetice dintr-o perspectivă globală şi universală, prin lecturi simultane[1]. Lucrarea de față se deschide unui spațiu virtual în care sunt puse în evidență interferențele dintre creația eminesciană şi opera unor mari scriitori ai literaturii universale. Cititorul este confruntat astfel cu relații specifice „transtextualității"[2], într-un circuit al ideilor poetice în care creația eminesciană devine o verigă esențială, ce face legătura între trecut şi prezent. În cadrul acestor raporturi sesizate, sensibilitatea poetică este înțeleasă în sens dinamic, ca un fluid în continuă mişcare, care se metamorfozează în funcție de gândirea fiecărui creator în parte, rămânând în esență aceeaşi.

---

[1] Cf. Adrian Marino, *Comparatism şi teoria literaturii*, Editura Polirom, Iaşi, 1998;

[2] Vezi Gérard Genette, *Palimpsestes*, Ed. du Seuil, Paris, 1980.

Primul capitol din cartea lui George Popa este dedicat „apriorismului românesc” (cap. *Eminescu şi apriorismul românesc*, p. 5-13). Asociindu-se acestuia trăsături precum „deschiderea cosmică”, iubirea, raportul cu religia, „fenomenologia ontologică trifazică de model zalmoxic” sau vocaţia „înălţimilor”. În finalul capitolului, se evidenţiază „viziunea ancestrală comună” a trei dintre capodoperele lirice ale poeziei româneşti: *Mioriţa*, *Meşterul Manole* şi *Luceafărul*.

Noţiunea de „adevăr poetic” este evaluată în opera eminesciană în sensul unui proces de decantare şi de sedimentare a concepţiei legate de gândirea poetică la Aristotel, Heidegger, Hölderlin, Keats, Goethe şi Nietzsche (cap. *Poezie şi adevăr*, p. 14-27).

În al treilea capitol, sunt avute în vedere raporturile lui Eminescu cu dimensiunea religioasă a fiinţei. Autorul pune în evidenţă, aici, etapele succesive ale acestei consecuţii, pornind de la perioada „apofatică” a poeziei lui Eminescu, de la „modularea cristianică”, şi ajungând până la aprofundarea noţiunii de sacru sau până la considerarea influenţei filosofiei lui Spinoza (cap. *Eminescu şi religia*, p. 28-51).

Viziunea poetico-metafizică a *poetului nepereche* este definită în lucrarea de faţă şi prin referinţa la conceptele de „geniu” şi de „iubire”, fixându-se ca bază a discuţiei versul eminescian (cap. *Străinătatea în lume a geniului şi a idealităţii sale*, p. 52-65).

Un rol important este rezervat şi limbii autorului *Luceafărului*, interpretată ca funcţie determinantă a modulării şi structurării gândirii poetice. Astfel, capitolul *Casa Fiinţei* (p. 60-75) lasă loc unei investigaţii cu privire la cuvintele de origine tracă, la leitmotivul dorului sau la implicaţiile semantice ale cuvântului „noroc” din textul eminescian.

Dimensiunea ontologică a acestui lirism este reliefată prin comparaţia, pe nivele diferite, cu creaţia lui Drächsler, Lenau, Brentano, Heine, De Banville, Goethe, Dickens, Morus, Shakespeare, Novalis, Leopardi, Musset, Arghezi, Blaga ş.a. (cap. *Trei trepte metafizice*, p. 76-89; cap. *Lecturi paralele*, p. 90-96; cap. *Destine în clarobscur*, p. 97-105; cap. *Poezie şi veşnicie*, p. 106-111 etc.).

De asemenea, în eşalonarea coordonatelor principale ale tematicii poeziei lui Eminescu, autorul acestei lucrări procedează tot prin analogie. Spre exemplu, tema nopții aduce în planuri paralele *Imnurile către Noapte* ale lui Novalis, câteva dintre poeziile lui Leopardi, *Nopțile* lui Musset, volumul *Cuvinte potrivite* al lui Arghezi, *Cântecul de noapte* al lui Nietzsche, *Poemele către noapte*, semnate de Rilke, ori textele lui Eminescu (*Rig-Veda*, *Scrisoarea I*, *Luceafărul*, *Somnoroase păsărele*, *Peste vârfuri...* etc.) – cap. *Nopțile poeților*, p. 112-134.

Viziunea ontologică a poetului român este schițată în sens unitar, în toată complexitatea sa, prin repere cum ar fi: „identitatea cosmică”, raporturile acesteia cu „lumea umană”, deschiderile metafizice şi testamentul poetic (cap. *Eminescu – cercul ontologic*, p. 162-171).

Lucrarea lui George Popa îşi finalizează periplul său în universul metafizic al liricii eminesciene printr-un „breviar poetico-metafizic eminescian”, în care regăsim fragmente din creație, reunite pe nuclee ideatice: I. *Autoportret*, II. *Iubirea*, III. *Conjurația întrebărilor*, IV. *Apoteoza* (p. 177-187).

Întâmplări… eminesciene

Nicolae TORSAN

În cartea sa „Moartea antumă a lui Eminescu”, ed. Cartier, 2002, N. Georgescu, analizând „Prefața la ediția dintâi”, text scris de Titu Maiorescu, constată că „Cele patru paragrafe ale acestei prefețe propun şi o simetrie cifrică interesantă privind numărul de cuvinte” şi prezintă cele observate. În finalul acestei analize, autorul sus-citat, scrie că: „Aceste relații simetrice au ciudățeniile lor, şi atestă încă o dată, că actele şi mărturiile privind viața târzie a lui Eminescu (darea lui afară din presă, mai ales, declararea publică a bolii psihice etc.) sunt învăluite într-un mister fabricat”.

În al treilea paragraf al acestei prefețe sunt citate de către Maiorescu opt poezii eminesciene, „cele mai vechi”. Aceste poezii şi ordinea lor în ediție sunt următoarele:

15. Venere şi Madonă
23. Mortua est!
25. Egipetul
24. Noaptea
32. Înger de pază
39. Împărat şi proletar
7. Rugăciune
29. Înger şi demon

Surprinde includerea în rândul „celor mai vechi” poezii a Rugăciunii unui dac, publicată în 1879.

Dacă „simetria cifrică” semnalată de N. Georgescu este întâmplătoare sau nu, este greu de stabilit; cert este faptul că analiza detaliată a acestui text pune în evidență şi alte „simetrii” interesante care ar putea face parte din acel „mister fabricat” privind viața târzie a lui Eminescu.

Să considerăm substituția formată din alfabetul normal ordonat şi rangurile literelor în această ordonare, adică:

A	B	C	...	P	Q	R	...	Z
1	2	3	...	16	17	18	...	26

Şi să ne imaginăm următorul sistem de cifre:

Pentru a cifra un cuvânt, la rangurile din alfabet ale literelor sale, se adună (sau se scad) numerele dintr-o „cheie de cifrare" după care numerele obținute se substituie cu literele, care în alfabet au aceste numere drept ranguri. Dacă rezultatul operației conduce la un număr mai mare decât 26, din el se scade 26 şi se reține diferența, dacă în urma operației se obține un număr negativ, i se adună 26 şi se reține rezultatul.

De exemplu, să cifrăm cuvântul CARTE, folosind cheia de cifrare (-7, 8, 10, -30, 8). Obținem:

C	A	R	T	E
3	1	18	20	5
-7	8	10	-30	8
-4	9	28	-10	13

Dar, -4+26 = 22; 28-26 = 2 şi -10+26 = 16 şi rezultatul cifrării devine:

22	9	2	16	13
V	I	B	P	M

Să revenim la cele 8 poezii.

Titlul „Venere şi Madonă" îl scriem de la dreapta la stânga, adică: ANODAMISERENEV, după care, din acest şir, extragem literele, începând cu prima, conform următoarei reguli: reținem prima literă, omitem următoarele trei şi o reținem pe următoarea, continuând în această manieră. Acest fapt îl notăm astfel: A(3) A(3) E(3) E, rezultând secvența AAEE.

Folosind sistemul de cifrare de mai sus, descifrăm această secvență cu cheia (-7,0,7,0) şi obținem:

A	A	E	E
-7	0	7	0
T	A	L	E

Rezultând cuvântul TALE.

Din poezia „Rugăciunea unui dac”, scriind cuvântul dac pe primul loc, obținem secvența: DARRUGACIUNEAUNUI, din care culegem literele conform regulii de mai sus, adică:

D(3)U(3)I(3)A(3)I(3)R

Secvența obținută o descifrăm cu cheia (0, -7, 0, -7, -14, 0), deci:

D	U	I	A	I	R
0	-7	0	-7	-14	0
D	N	I	T	U	R

Secvența finală, prin anagramare, conduce la cuvântul DINTRU.

Am folosit numărul 3 pentru separarea literelor extrase, ținând cont de faptul că aceste poezii apar în paragraful al 3-lea al prefeței.

Din poezia „Mortua est!” eliminăm ultima literă şi reținem ultimele trei litere din textul rămas, secvență pe care o descifrăm cu cheia (0,0,-7), adică

A	E	S
0	0	-7
A	E	L

Secvența finală, prin anagramare, conduce la cuvântul ALE.

Din titlul poeziei „Împărat şi proletar” eliminăm ultima literă şi reținem ultimele patru din textul rămas, obținând secvența LETA, care, prin anagramare, conduce la cuvântul TALE.

Alăturăm titlurile „Egipetul” şi „Noaptea”, formând secvența EGIPETULNOAPTEA, din care extragem literele, începând cu prima după schema E(6)L(6)A, luând distanța 6 în loc de 3, fiind cuplate două titluri. Literele extrase conduc la cuvântul ALE.

Ultima literă din titlul „Înger de pază” şi ultimele cinci litere din titlul „Înger şi demon”, formează secvența ADEMON, care prin anagramare conduce la cuvântul DOAMNE.

Cuvintele obținute mai sus, ordonate corespunzător, conduc la formula biblică „ALE TALE DINTRU ALE TALE DOAMNE".

Referitor la acest rezultat constatăm următoarele:

- ► Sistemul de cifrare folosit este asemănător cu acela prezentat de noi în lucrarea „Un document… şi enigmele lui" în Revista Saeculum, an II, nr. 5, iulie 2003, Focşani, cu ajutorul căruia am descifrat răspunsul la întrebarea a patra din interogatoriul luat lui Eminescu la 12 iunie 1889, ajungând la aceeaşi formulă biblică.
- ► Mai mult, în ambele sisteme, numerele semnificative din cheile de cifrare folosite pentru cifrarea consoanelor sunt 7 şi -7, iar pentru cifrarea vocalelor 14 şi -14.
- ► Interogatoriul are 4 întrebări, iar prefața are 4 paragrafe.
- ► În interogatoriu, cuvintele descifrate sunt grupate în al patrulea răspuns, iar în prefață poeziile în cauză se găsesc în al treilea paragraf, deci există această concentrare a obiectelor cercetate.
- ► În ambele documente este implicat Titu Maiorescu.

Curioase întâmplări? Dacă într-adevăr sunt simple întâmplări.

Dar cele opt poezii din prefață ascund şi alte mesaje interesante, care pot fi evidențiate prin algoritmi simetrici.

Astfel:

– Secvența formată din numerele de ordine ale poeziilor, ordonată crescător devine: 7, 15, 23, 24, 25, 29, 32, 39. Primul număr este 7, acest număr ne sugerează ca din al şaptelea număr din secvența de mai sus să scădem numărul 7, după care la primele patru numere le adunăm cheia (-4, -10, -10, -10), iar la următoarele patru numere le adunăm cheia (-4, -20, -20, -20), facem calculele, iar numerele rezultate le descifrăm cu substituția dată de alfabetul normal ordonat. Deci:

7	15	23	14	25	29	25	39
-4	-10	-10	-10	-4	-20	-20	-20
3	5	13	14	21	9	5	19
C	E	M	N	U	I	E	S

Secvenţa finală prin anagramare conduce la cuvântul EMINESCU.

Se observă că, la baza algoritmului se află numărul 7, numărul de ordine al poeziei „Rugăciunea unui dac".

– Să considerăm primele două litere din titlurile celor 8 poezii: RU, VE, MO, NO, EG, IN, IN, ÎM. Prin anagramare, secvenţa formată din aceste 16 litere conduce la expresia „EMINOV (probabil de la Eminovici) GENIU ROMÎN"

– A treia poezie din lista din prefaţă este „Egipetul". Considerăm numeralul TREI şi numerotăm literele sale în ordinea apariţiei lor în alfabet, adică:

T	R	E	I
4	3	1	2

obţinând secvenţa numerică (4312), din care rezultă secvenţa (-4, -3, -1, 2), pe care o adunăm, număr cu număr, la consoanele din titlul poeziei, în ordinea în care apar în titlu. Numerele rezultate le înlocuim cu literele care, în alfabet, au aceste numere drept ranguri, adică:

G	P	T	L
-4	-3	-1	2
C	M	S	N

Acestor litere le alăturăm vocalele din titlul poeziei şi rezultă secvenţa ECIMESUN, care este o anagramă a numelui EMINESCU.

– Extragem bigramele cu care încep titlurile celor opt poezii, începând parcurgerea listei lor de la ultima spre prima poezie, adică:

IN RU IM IN NO EG MO VE

Din primele trei bigrame reţinem a doua lor literă, din următoarele trei reţinem prima lor literă, iar din ultimele două reţinem din nou a doua lor literă. Obţinem astfel secvenţa NUMINEOE, din care rezultă expresia „E O MINUNE", potrivită ca apreciere la adresa operei lui Eminescu

– Considerăm primul vers din poezia „Rugăciunea unui dac", deci: „PE CÎND NU ERA MOARTE, NIMIC NEMURITOR",

care are 31 de litere, iar litera T, a 16-a, împarte textul în două succesiuni de câte 15 litere fiecare.

Prima dintre aceste secvențe este PECINDNUERAMOAR.

Litera T, din mijlocul versului, are rangul din alfabet egal cu 20, din care reținem cifra semnificativă, adică pe 2. Numele poetului Mihai Eminescu are 13 litere, din care, prin repetarea cifrelor, obținem numărul 1133. Numerele 2 şi 1133 le folosim astfel: din prima secvență, parcursă de la dreapta la stânga, reținem, conform numărului 1133, o literă, apoi încă una, apoi trei litere şi din nou trei litere, între literele, respectiv trigramele reținute, eliminăm mereu două litere. Schematic, algoritmul arată astfel: R(2)M(2)EUN(2)ICE din care rezultă secvența RMEUNICE.

Dacă la rangul din alfabet al literei R, prima din secvență, îi adunăm o unitate, adică 18+1=19, obținem rangul literei S, care înlocuieşte litera R şi secvența devine SMEUNICE, din care, prin anagramare rezultă EMINESCU.

Dar numărul 13 sugerează numărul 131 care, citit în ambele sensuri conduce la numărul 13.

Considerăm a doua secvență care urmează după litera T, în acest prim vers: ENIMICNEMURITOR.

Din această secvență, conform cu numărul 131, eliminăm prima literă şi o reținem pe următoarea, apoi eliminăm trei litere şi le reținem pe următoarele trei, după care eliminăm o literă şi o reținem pe următoarea. Schema este deci următoarea:

(1)N(3)CNE(1)U

rezultând secvența NCNEU.

Dacă în primul caz am modificat cu o unitate rangul primei litere, în acest caz, fiind vorba despre a doua secvență, scădem din rangul celei de-a doua literă o unitate. Deci, C-1 = 3-1 = 2, obținem rangul literei B, care înlocuieşte litera C şi secvența devine NBNEU, care prin anagramare, conduce la cuvântul NEBUN.

Cele două cuvinte obținute mai sus formează expresia „EMINESCU, NEBUN”.

Acest rezultat poate fi pus în legătură cu campania desfăşurată în 1883 pentru îndepărtarea lui Eminescu din presa

românească şi cu „celebra” epigramă a lui Macedonski în care autorul traduce în versuri „boala gravă” care l-a atins pe Eminescu, prin nebunie.

Din analiza ediției lui Maiorescu, prezentată de N. Georgescu şi la a cărei prefață ne-am referit, reținem următoarele:

– „S-a remarcat că Titu Maiorescu a aranjat poeziile într-un anumit fel, nu în ordinea cronologică a apariției lor în reviste, nici în ordinea cronologică a creării lor de către Eminescu, nici strict tematic – ci după alte criterii” (p. 140).

– „Dacă acest volum conține o parolă…, atunci parola se află aici, în succesiunea Doină – Mai am un singur dor – Variantă – Altă variantă – Altă variantă – Epigonii – Călin – Strigoii”.

Cele câteva mesaje care rezultă din titlurile acestor opt poezii, printr-o analiză criptologică, s-ar putea să vină în susținerea de mai sus a lui N. Georgescu.

Astfel avem:

– Să considerăm titlurile acestor poezii, fără cele trei variante şi în ordinea lor de mai sus. Fie secvența numerică 12,12,13,13,14. Suma acestor cifre este 64, cât este numărul poeziilor din această ediție. Din titlurile poeziilor extragem câte două litere, conform secvenței numerice: din primele două titluri reținem primele lor două litere, din următoarele două titluri, literele de pe prima şi a treia poziție, iar din ultimul titlu literele din pozițiile 1 şi 4. Obținem secvența DOMAEICLSI.

Suma cifrelor anului 1883 este egală cu 20, din care reținem cifra semnificativă, adică 2. Prima şi ultima cifră din an sunt 1 şi 3. Aceste numere le folosim astfel: la rangurile din alfabet ale literelor din pozițiile 1 şi 3 din secvența de mai sus, parcursă în sens invers, adunăm numărul 2, după care numerele rezultate le descifrăm cu substituția dată de alfabetul normal ordonat. Deci:

D	O	M	A	E	I	C	L	S	I
0	0	0	0	0	0	0	2	0	2
D	O	M	A	E	I	C	N	S	K

Secvenţa finală este o anagramă a numelui MACEDONSKI.

– Considerăm titlul „MAI AM UN SINGUR DOR”, care, împreună cu cele trei variante, putem presupune că apare de 4 ori. Începând cu al patrulea cuvânt din titlu, extragem 4 litere după următoarea schemă: (1)I(1)G(1)R(1)O, rezultând secvenţa IGRO.

Litera I este precedată de S, cu rangul din alfabet 19, suma cifrelor acestui număr este 10.

Litera G este precedată de N, cu rangul 14, diferenţa cifrelor sale este 3.

Litera R este precedată de U, cu rangul 21, suma cifrelor acestui număr este 3.

Litera O provine din al cincilea cuvânt.

A rezultat astfel secvenţa numerică 10,3,3,5, pe care o adunăm la secvenţa IGRO şi rezultatul îl descifrăm cu substituţia dată de alfabetul normal ordonat.

Deci obţinem:

I	G	R	O
10	3	3	5
S	J	U	T

Deci în titlul acestei poezii, cele patru litere vor fi substituite cu S, J, U, respectiv T şi titlul se transformă în secvenţa: MAIAMUNSSHJUUDTR, din care, prin anagramare, se poate obţine textul: „AM UN DUŞMAN JURIST”. Jurist a fost Maiorescu?

– Să considerăm următoarea ordonare a titlurilor:

Epigonii, Călin, Strigoii, Mai am un singur dor, Doina

În ordinea titlurilor extragem literele care ocupă rangurile 12312, obţinând secvenţa EARMO, care prin anagramare, conduce la cuvântul MOARE.

Literele care ocupă locul al doilea în titlurile de mai sus formează secvenţa PATAO, din care, prin anagramare, rezultă expresiile POATĂ şi O PATĂ.

Cele cinci titluri conţin nouă cuvinte, din care extragem literele după schema „finale, iniţiale, finale, conform urmă-

toarei reguli: din primele trei titluri reținem finalele cuvintelor, din următoarele 5 cuvinte reținem literele inițiale, iar din ultimul cuvânt reținem litera finală. Obținem astfel secvența INIMAUSDA, din care, prin anagramare, rezultă şi următoarele expresii: „INIMĂ DUSĂ” şi „AI DUŞMANI”.

Bibliografie
„Mihai Eminescu”
– 2007 –

Întocmită de *Mariana NESTOR* şi *Camelia STUMBEA*,
B.C.U. „Mihai Eminescu”, Iaşi

EMINESCU, Mihai. **Opera esențială**. În: *CAIETELE Academiei Internaționale „Mihai Eminescu*”, 2007, nr. 1, p. 305-513.

EMINESCU, Mihai. **Căci eterne sînt ale lumii toate**. În: *POEZIA*, v. 12, 2007, nr. 4, p. 250.

EMINESCU, Mihai. **Cînd îmi zîmbeşti, pămîntul îmi zîmbeşte**. În: *JURNALUL literar*, v. 18, 2007 ian-feb, nr. 1-4, p. 1.

EMINESCU, Mihai. **Floare de tei**. În: *POEZIA*, v. 12, 2007, nr. 2, p. 249-250.

EMINESCU, Mihai. **Fragmente dintr-o epopee dacică**. În: *POEZIA*, v. 12, 2007, nr. 1, p. 249-250.

EMINESCU, Mihai. **Sunetul păcii**. În: *POEZIA*, v. 12, 2007, nr. 3, 2007, p. 250.

EMINESCU, Mihai. **Odă (în metru antic) = Ode (In The Ancient Measure)**. Translated from the Romanian by Heathrow O'Hare. În: *CAIETE internaționale de poezie*, 2006, nr. 7, 56-57.

EMINESCU, Mihai. **À l'étoile; Parmi centaines de mâts**. En français par Mihnea Paşcanu. În: *CAIETE internaționale de poezie*, 2005, nr. 6, p. 43-44.

EMINESCU, Mihai. **Fleur bleuâtre; À l'étoile**. Traduction par Claudia Pintescu. În: *POEZIA*, v. 12, 2007, nr. 1, p. 76-78.

EMINESCU, Mihai. **Je n'ai qu'un seul désir**. Version française par Coca Soroceanu. În: *POEZIA*, v. 12, 2007, nr. 3, p. 75-76.

EMINESCU, MIhai. **Je ne crois ni en Jéhovah**. Traduction du roumain par Claudia Pintescu. În: *POEZIA*, v. 12, 2007, nr. 4, p. 136.

EMINESCU, Mihai. **Ode (en mètre antique)**. În: *MIŞCAREA literară*, v. 4, 2005, nr. 3-4, p. 187.
Din volumul « Poèmes choisis de Mihail Eminesco ». Ediţie de autor, Ionela Manolesco (Montreal, 13 septembrie 2004).

EMINESCU, Mihai. **Oh, reste encore**. Traduction par Claudia Pintescu. În: *POEZIA*, v. 12, 2007, nr. 2, p. 92.

EMINESCU, Mihai. **Poète; De Berlin jusqu'à Postdam**. În: *POEZIA*, v. 12, 2007, nr. 3, p. 74-75.

EMINESCU, Mihai. **Somnolents petits oiseaux**. Traduction par Claudia Pintescu. În: *POEZIA,* v. 12, 2007, nr. 3, p. 75.

EMINESCU, Mihai. **Vers cette étoile**. Traducere Ileana Surducan. În: *MIŞCAREA literară*, v. 5, 2006, nr. 3, p. 134.

EMINESCU, Mihai. **The Moment I Saw You, Verena**. Translated by Heathrow O'Hare. În: *CAIETE internaţionale de poezie*, 2005, nr. 6, p. 42-43.

EMINESCU, Mihai. **Ode (in ancient meter)**.Translation by Liviu Georgescu. În: *POEZIA*, v. 12, 2007, nr. 1, p. 76.

EMINESCU, Mihai. **Poems: Sleepy birds; Many days have gone; Stars in the sky; Just one more wish have I; To my critics**. Versiune în limba engleză şi adnotări de Mabel Nandriş. În: *JURNALUL literar*, v. 18, 2007 ian-feb, nr. 1-4, p. 9.

EMINESCU, Mihai. **To apovrado; Den pistevo; Kamadeva**. Trad. în limba neogreacă de Nikos Blithikiotis. În: *POEZIA*, v. 12, 2007, nr. 1, p. 79-80.

EMINESCU, Mihai. **Despre cunoaştere şi trăire istorică în vremea strămoşilor noştrii**. În. *OGLINDA literară*, v. 6, 2007, ian, nr. 61, p. 2304.
Articol publicat în *Timpul*, nr. 62, 19 martie 1881, p. 1.

EMINESCU, Mihai. **Manuscrisele Mihai Eminescu** / Academia Română. Ediţie coordonată de Eugen Simion, Preşedintele Academiei Române. Bucureşti, Academia Română, 2005-2007, 3 vol. (5, 6, 7).

EMINESCU, Mihai. **Manuscrisul 2284**. Editare facsimil de Constantin Barbu. În: *CAIETELE Academiei Internaţionale „Mihai Eminescu"*, 2007, nr. 1, p. 59-178.

EMINESCU, Mihai. **Texte geniale din manuscrise**. În: *CAIETELE Academiei Internaţionale „Mihai Eminescu*", 2007, nr. 1, p. 179-292.

AGACHI, Andreea Elena. **Fantasticul de atmosferă în nuvela *Sărmanul Dionis* de Mihai Eminescu.** În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 9, 2007, p. 171-182.

AVRAM, Viorel. **Eminescu şi Veronica Micle între erotica epistolară şi poetică**. În: *OGLINDA literară*, v. 6, 2007 ian, nr. 61, p. 2305.

BALTAG, Emil. **Incursiune în procesul complex şi misterios al creaţiei**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 9, 2007, p. 221-229.
Adrian Voica, „Reverii sub tei", Bucureşti, Editura Floare albastră, 2006.

BARBU, Constantin. **Cuvîntul ce exprimă adevărul**. În: *CAIETELE Academiei Internaţionale „Mihai Eminescu"*, 2007, nr. 1, p. 514-565.

BARBU, Constantin. **Eminescu, esenţial**. În: *CAIETELE Academiei Internaţionale „Mihai Eminescu",* 2007, nr. 1, p. 293-305

BARBU, Constantin. **Lada cu manuscrisele şi cărţile lui Eminescu**. În: *CAIETELE Academiei Internaţionale „Mihai Eminescu”,* 2007, nr. 1, p. 49-54.

BARBU, Marian. **În consens cu Eminescu.** În: *BUCOVINA literară*, v. 17, 2007 nov-dec, nr. 11-12, p. 37-39.

BÂRSAN, Ludmila. **O nouă monografie Eminescu**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 9, 2007, p. 230-232.
Caius Dobrescu, „Mihai Eminescu. Imaginarul spaţiului privat. Imaginarul spaţiului public”, Braşov , Editura Aula, 2004.

BLAGA, Lucian. **Ideea Eminescu**. În: *CAIETELE Academiei Internaţionale „Mihai Eminescu”,* 2007, nr. 1, p. 597-602.

BOGDĂNESCU, Simion. **Sonetul „Veneţia” de Mihai Eminescu şi nuvela „Moarte la Veneţia” de Thomas Mann.** În: *DACIA literară*, v. 18, 2007 iul, nr. 73, p. 29-30.

BOT, Ioana. **Crize şi imposturi**. În: *DILEMATECA*, v. 2, 2007 feb, nr. 9, p. 78.

BOT, Ioana. **Obiectul „singular” al eminescologiei**. În: *DILEMATECA*, v. 2, 2007 feb, nr. 9, p. 24.

BULEU, Constantina. **Noica, Eminescu şi corectitudinea identităţii culturale**. În: *STEAUA*, v. 58, 2007 ian-feb, nr. 1-2, p. 63.

BUZAŞI, Ion. **Un biograf al lui Eminescu**. În: *ROMÂNIA literară*, v. 39, 2006 nov 3, nr. 44, p. 20.
Elie Dăianu: „Eminescu la Blaj. Amintiri de-ale contemporanilor…”, Sibiu, 1914.

BUZAŞI, Ion. **Eminescu în viziunea lui Ştefan Munteanu**. În: *POESIS*, v. 18, 2007 ian-feb, nr. 1-2, p. 50-53.

CAIETELE Academiei Internaţionale „Mihai Eminescu”. Fondate la 1 octombrie 2006 de Constantin Barbu, Ion Deaconescu, Octavian Lohan. Editor: Fundaţia Europeană „Mihai Eminescu”, Craiova, Universitaria; Europa, 2007, nr. 1.

CĂLINESCU, George. **Luceafărul**. În: *CAIETELE Academiei Internaţionale „Mihai Eminescu”,* 2007, nr. 1, p. 589-596.

CÂMPAN, Diana. **Solitudine întru înțelepciune. Eseu asupra poeticii singurătății eminesciene**. Editura Imago, Sibiu, 2006, 196 p.

CERNĂIANU, Călin. **Cabala antieminesciană** (II). În: *BUCOVINA literară* , v. 17, 2007 iul, nr. 7, p. 11-13.

CERNĂIANU, Călin. **Între taclale şi documente** (I). În: *BUCOVINA literară*, v. 17, 2007 aug-sep, nr. 8-9, p. 23-27.
Pe marginea articolului lui N. Georgescu „28 iunie 1883. O zi din viața lui Eminescu”, articol care ar conține câteva „afirmații hazardate sau de-a dreptul greşite”.

CERNĂIANU, Călin. **Moartea morală şi moartea civilă sunt sinonime** (II). În: *BUCOVINA literară*, v. 17, 2007 oct, nr. 10, p. 20-25.
Pe marginea articolului lui N. Georgescu „28 iunie 1883. O zi din viața lui Eminescu”, articol care ar conține câteva „afirmații hazardate sau de-a dreptul greşite”.

CHIȚEA, Viorel. **Crunta dualitate**. Bucureşti, Editura Eminescu, 2007. Vol. 1.

CHIVU, Marius. **Mitul lui Eminescu, contemporanul nostru**. În: *DILEMATECA*, v. 2, 2007 feb, nr. 9, p. 17-23.

CIFOR, Lucia. **Eminescologia dintr-o perspectivă hermeneutică actualizată**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 9, 2007, p. 13-21.

CIMPOI, Mihai. **Eminescu, Leopardi şi visul**. În: Mihai Cimpoi, „Leopardi”, ed. Aura Christi & Andrei Potlog, Bucureşti, Ideea europeană, 2006, p. 70-77.

CIMPOI, Mihai. **Eminescu şi Leopardi**. În: Mihai Cimpoi, „Leopardi”, ed. Aura Christi & Andrei Potlog, Bucureşti, Ideea europeană, 2006, p. 48-69.

CIMPOI, Mihai. **Esența ființei. (Mi)teme şi simboluri existențiale eminesciene**. Iaşi, Princeps Edit, 2007.

CIMPOI, Mihai; CHEIE-PANTEA, Iosif. **Pesimismul ca tragism**. Dialog Mihai Cimpoi – Iosif Cheie-Pantea. În: Mihai Cimpoi, „Leopardi”, ed. Aura Christi & Andrei Potlog, Bucureşti, Ideea europeană, 2006, p. 118-128.

CIORAN, Emil. **Budha ar putea fi gelos**. În: *CAIETELE Academiei Internaționale „Mihai Eminescu”,* 2007, nr. 1, p. 21-22.

CIORAN, Emil. **Un geniu de care nu încetez să mă mir – Scrisoare către Noica**. În: *CAIETELE Academiei Internaționale „Mihai Eminescu”*, 2007, nr. 1, p. 587-588.

CIORAN, Emil. **Rugăciunea unui dac**. În: *CAIETELE Academiei Internaționale „Mihai Eminescu”*, 2007, nr. 1, p. 614.

CODREANU, Theodor. **Mitul Eminescu**. Iaşi, Junimea, 2004, 330 p. (Eminesciana. Serie nouă; 9).

COLIBĂŞANU, Monica. **Ipostaze ale autenticității în operele lui Mihai Eminescu şi Mircea Eliade**. Drobeta-Turnu Severin, Irco Script, 2007, 84 p.

COLIBĂŞANU, Monica. **Proza lui Mihai Eminescu – o lectură naratologică**. Drobeta-Turnu Severin, Irco Script, 2007, 84 p.

COLONELU, Cristian. **Meditație filosofică şi ironie romantică în satirele eminesciene**. Drobeta-Turnu Severin, Irco Script, 2007, 56 p.

CONSTANTIN, Ilie. **Hyperion şi alcătuirea Universului**. În: Ilie Constantin, „Eseuri critice”, Bucureşti, Editura Muzeul Literaturii Române, 2004, p. 39-54.

CONSTANTINESCU, Viorica S. **Zoe Dumitrescu Buşulenga, exeget al germanității lui Eminescu**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 9, 2007, p. 9-12.

COSTACHE, Iulian. **Receptarea lui Eminescu (1880-1900). Negocierea unei imagini, construcția unui canon, emergența unui mit**. Bucureşti, Universitatea, [s.a.], 487 p. Teză de doctorat.

COŞEREANU, Valentin. **Eminescu, o inițiere perpetuă**. În: *OGLINDA literară*, v. 6, 2007 mai, nr. 65, p. 2532.

COŞEREANU, Valentin. **Jurnal cu Noica despre manuscrisele Eminescu**. Gura Humorului, Terra Design, 2005, Colecția Ipoteşti.

COZMEI, Alexandru Victor. **Zburătorul mitic eminescian**. În: *MIŞCAREA literară*, v. 3, 2004, nr. 2, p. 83-84.

CRĂCIUN, Christian. **Grea epocă**. În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 16, 2007 aug 1, nr. 882, p. 13.
Aurelia Rusu, „Eminescu. Orizonturi succesive". Editura Clusium, 2006.

CREANGĂ, Sorina. **Sensuri filosofice în creația eminesciană**. În: *POESIS*, v. 18, 2007 ian-feb, nr. 1-2, p. 97-105.

CREȚU, Bogdan. **„Detractorii" lui Eminescu.** În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 16, 2007 ian 24, nr. 855, p. 4-5.
Alexandru Dobrescu, „Detractorii lui Eminescu". Bucureşti, Ed. Floarea Albastră, 2006.

CRISTEA-ENACHE, Daniel. **„Eminul meu iubit"**. În: *CULTURA*, v. 3, 2007 ian 18, nr. 2, p. 8-9.

CRIŞAN, Radu Mihai. **Mihai Eminescu: gândirea economică**. Iaşi, Princeps Edit, 2007.

CUBLEŞAN, Constantin. **Corpusul receptării critice. Sec. XIX (I. Oprişan şi Teodor Vârgolici)**. În: *DACIA literară*, v. 18, 2007 mar, nr. 71, p. 26-28.
„Corpusul receptării critice a operei lui M. Eminescu. Secolul XIX. I. (1866-1889)". Ediție critică de I. Oprişan şi Teodor Vârgolici, Bucureşti, Editura Saeculum I.O., 2002, 3 vol.

CUBLEŞAN, Constantin. **Eminescu – naționalist şi xenofob (Joachim-Peter Storfa).** În: *BUCOVINA literară*, v. 17, 2007 nov-dec, nr. 11-12, p. 34-36.

CUBLEŞAN, Constantin. **Solitudine întru înțelepciune**. În: *VIAȚA românească*, v. 102, 2007 iun-iul, nr. 6-7, p. 204-207.
Diana Câmpan, „Solitudine întru înțelepciune. Eseu asupra poeticii singurătății eminesciene”, Sibiu, Editura Imago, 2006.

CUCIUREANU, Lucia. **A te odihni în Eminescu**. În: *VATRA,* v. 34, 2007 ian-feb, nr. 1-2, p. 163-164.
Petru M. Ardelean, „Icoana stelei ce-a murit. Studii şi articole despre Eminescu”**.** Predoslovie de G.I. Tohăneanu. Arad, Editura Multimedia International, 2005, 167 p.

CUGNO, Marco. **Între „realitate” şi vis**. Trad. de Cornelia-Elena Herța. În: *STEAUA*, v. 58, 2007 apr-mai, nr. 4-5, 27-28.
Fragment din volumul Marco Cugno, „Mihai Eminescu: nel laboratorio di Luceafărul. Studio e testi”, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2007.

CUGNO, Marco. **Nel laboratorio di „Luceafărul”: lettura della „quinta sequenza”**. În: *PHILOLOGICA Jassyensia*, v. 3, 2007, nr. 1, p. 139-158.
Fragment din volumul „Mihai Eminescu: nel laboratorio di Luceafărul. Studio e testi”, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2007 (p. 257-340).

CZABAI, Timea. **Filosofia schopenhaueriană în poezia lui Eminescu**. În: *FAMILIA*, v. 43, 2007 iun-iul, nr. 6-7, p. 8-22.

DAMIAN, Eva. **Ioan Țicalo – Poetica instrumentelor musicale în lirica eminesciană. (Biblioteca „Miorița”, Câmpulung Bucovina, Suceava, 2006)**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 9, 2007, p. 233-235.

DĂRĂMUŞ, Lucia. **O viziune asupra poeticului.** În: *CONTEMPORANUL – ideea europeană,* v. 18, 2007 feb., nr. 2, p. 10.
Rodica Marian, „Identitate şi alteritate”**.** Bucureşti, Ed. Ideea Europeană, 2005.

DIACONESCU, Traian. **„În van căta-veți”. Ritmuri lirice antice şi *stropha logaedica* eminesciană.** În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 9, 2007, p. 183-196.

DIACONU, Virgil. **Eminescu – geniul fără cărți**. În: *VATRA*, v. 33, 2006 nov-dec, nr. 11-12 p. 186-188.

DICȚIONARUL limbajului poetic eminescian: concordanțele poeziilor antume. Coordonator: Dumitru Irimia. Botoşani, Editura Axa, 2002, 2 vol.

DICȚIONARUL limbajului poetic eminescian: semne şi sensuri poetice. Vol. II. Elemente primordiale. Dumitru Irimia (coord.), Lucia Cifor, Livia Cotorcea… Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2007, 298 p.

DOBRESCU, Alexandru. **Detractorii lui Eminescu**. Vol. 2. Bucureşti, Editura Floare Albastră, 2006, 194 p.

DULCIU, Dan Toma. **Eminescu şi meandrele Diplomației**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 9, 2007, p. 155-168.

DUMITRESCU, Gabriela. **Sinopsis analitic al manuscriselor eminesciene (incluzând şi corespondența, acte administrative etc.**). În: *CAIETELE Academiei Internaționale „Mihai Eminescu”*, 2007, nr. 1, p. 41-47.

EMINESCU la *Însemnări ieşene*. Ediție îngrijită, postfață şi note de Richard Constantinescu. Iaşi, Editura „Gr.T. Popa”, UMF Iaşi, 2006, 308 p.

EMINESCU plutonico. Poetica del fantastico. Curato da Gisèle Vanhese. Centro Editoriale e Librario, Università della Calabria, 2007, 329 p.

ENACHE, George. **În căutarea Bisericii pierdute.** În: *ROST*, v. 5, 2007 mar, nr. 49, p. 47-50.
Ideile lui Eminescu despre religie şi biserică.

ENESCU, Radu. **Eminescu şi „universul cel himeric”**. În: *JURNALUL literar*, v. 18, 2007 ian-feb, nr. 1-4, p. 1, 10.

FÂNARU, Ioana Maria. **Eminescu şi Brâncuşi**. În: *CONTEMPORANUL – ideea europenă*, v. 18, 2007 sep, nr. 9, p. 16, 38.

FILIPCIUC, Ion. **Un pseudonim pentru eternitate.** În: Gr. Gellianu, „Schițe literare”. Ediție alcătuită de Ion Filipciuc, Câmpulung Moldovenesc, Biblioteca „Miorița”, 2006, p. 65-148.

FILIPCIUC, Ion. **Un pseudonim pentru eternitate**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 9, 2007, p. 67-143.

FLOREA, Anca. **Sub semnul lui Eminescu**. În: *OBSERVATOR cultural*, v. 7, 2007 ian 18-24, nr. 98, p. 29.

FLORESCU, Gheorghe I. **Eminescu, azi**. În: *DACIA literară*, v. 17, 2007 ian, nr. 70, p. 23-26.
Cassian Maria Spiridon, „Eminescu, azi”, Iaşi, Editura Junimea, 2004.

FLORESCU, Nicolae. **Alte postume eminesciene în viziunea lui Dan Botta**. În: *JURNALUL literar*, v. 18, 2007 ian-feb, nr. 1-4, p. 10.

FLORIAN, Matei. **Zilele lui Eminescu Mihai, de profesie poet național**. În: *DILEMATECA*, v. 2, 2007 feb, nr. 9, p. 25-28.

FULGA, Daniela. **O poveste cu final fericit.** În: *MIŞCAREA literară*, v. 5, 2006, nr. 1, p. 77-78.
„Luceafărul” – „linearitatea poveştii şi circularitatea ei”.

FURNICĂ, Cristina. **O altfel de cunoaştere a lui Eminescu.** În: *ROST*, v. 4, 2006 ian, nr. 35, p. 59.
Gh. Scripcaru; Valerius Ciucă, „Mihai Eminescu – încercare de patografie”, Iaşi, Editura Junimea, 2005.

GELLIANU, Grigore. **Poesiele d-lui Eminescu**. În: Gr. Gellianu, „Schițe literare”. Ediție alcătuită de Ion Filipciuc. Câmpulung Moldovenesc, Biblioteca „Miorița”, 2006, p. 33-47.

GEORGESCU, N. **Clopotul apelor în „Călin”**. În: *BUCOVINA literară,* v. 17, 2007 aug-sep, nr. 8-9, p. 21-22.

GEORGESCU, N. **„Deconstrucția eminescologiei”**. În: *BUCOVINA literară,* v. 17, 2007 ian, nr. 1, p. 1-2.

GEORGESCU, N. **28 iunie 1883. O zi din viața lui Eminescu**. În: *BUCOVINA literară,* v. 17, 2007 iul, nr. 7, p. 8-10.

GEORGESCU, N. **Eminescu, mereu nou.** În: *DACIA literară*, v. 18, 2007 ian, nr. 70, p. 13-20.

GEORGESCU, N. **Eminescu, mereu nou. Cum a fost arestat Eminescu la 28 iunie 1883** (III). În: *OGLINDA literară*, v. 6, 2007 ian, nr. 61, p. 2308.

GEORGESCU, N. **Eminescu, mereu nou. Cum a fost arestat Eminescu la 28 iunie 1883** (IV). În: *OGLINDA literară*, v. 6, 2007 feb, nr. 62, p. 2364.

GEORGESCU, N. **Eminescu, mereu nou. Cum a fost arestat Eminescu la 28 iunie 1883** (V). În: *OGLINDA literară*, v. 6, 2007 mar, nr. 63, p. 2420.

GEORGESCU, N. **Eminescu, mereu nou. Cum a fost arestat Eminescu la 28 iunie 1883** (VI). În: *OGLINDA literară*, v. 6, 2007 apr, nr. 64, p. 2476.

GEORGESCU, N. **Iarăşi despre 28 iunie 1883**. În: *BUCOVINA literară*, v. 17, 2007 nov-dec, nr. 11-12, p. 42-47.

GEORGESCU, N. **Libertatea fără alegere**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 140, 2007 ian, nr. 1, p. 74-76.
George Popa, „Libertatea metafizică eminesciană", Iaşi, Editura Timpul, 2005.

GEORGESCU, N. **Lumina dintâi.** În: *BUCOVINA literară*, v. 17, 2007 oct, nr. 10, p. 19-20.

GEORGESCU, N. **O zi din viața lui Eminescu (**I). În: *OGLINDA literară*, v. 6, 2007 sep, nr. 69, p. 2792-2793.

GEORGESCU, N. **O zi din viața lui Eminescu (**II). În: *OGLINDA literară*, v. 6, 2007 oct, nr. 70, p. 2865.

GEORGESCU, N. **Un an din viața lui Eminescu: martie 1881 – aprilie 1882**. Bucureşti, Editura Floare Albastră, 2006, 368 p.

GLODEANU, Gheorghe. **Eminescu şi tentaţia comicului**. În: *POESIS*, v. 18, 2007 ian-feb, nr. 1-2, p. 70-72.

GRĂSOIU, Liviu. **Mereu Eminescu**. În: *LUCEAFĂRUL*, 2007 aug 1, nr. 30-31, p. 21.
I. Oprişan, „Corpusul receptării critice a operei lui M. Eminescu”**,** Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu”.

HORIA, Vintilă. **Eminescu şi „omul românesc”**. În: *JURNALUL literar,* v. 18, 2007 ian-feb, nr. 1-4, p. 8-9.
Primul eseu pe o temă eminesciană scris şi publicat în exil de Vintilă Horia. El a apărut sub titlul „Eminescu şi cultura rusă” în revista românească *Destin* (nr. 1, ian. 1951), de la Madrid. Titlul de mai sus este stabilit de redacţia *Jurnalului literar*. Textul este ilustrat de *Luceafărul* în interpretarea lui Rudolf Rybiczka (grafică). Prezentare de Nicolae Florescu.

HURJUI, Ion. **Eminescu printre noi.** În: *ROST*, v. 5, 2007 iul-aug, nr. 53-54, p. 74-75.
„Eminescu la *Însemnări ieşene*”. Ed. îngrijită, posfaţă şi note de Richard Constantinescu, pref. de Constantin Ciopraga. Iaşi, Editura Gr.I. Popa, 2006, 308 p.

IFRIM, Nicoleta. **Fractalitate şi discurs critic în „Memento mori”**. În: *PHILOLOGICA Jassyensia*, v. 3, 2007, nr. 2, p. 41-48.

ILIESCU, Ion. **Eminescu prin afişe**. Timişoara, Editura Eurostampa, 2006, 202 p.

IONIŢĂ, Puiu. **Somnul îndrăgostiţilor – o ipoteză hermeneutică asupra sentimentului erotic în poezia lui Eminescu**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 9, 2007, p. 22-34.

IRIMIA, Dumitru. **Eminescu şi *Convorbiri literare* (I)**. În: *CONVORBIRI literare,* v. 141, 2007 iun, nr. 6; p. 82-85.

IRIMIA, Dumitru. **Eminescu şi *Convorbiri literare* (II)**. În: *CONVORBIRI literare,* v. 141, 2007 iul, nr. 7, p. 92-97.

ISACHI, Petre. **Eminescu în viziunea criticului şi istoricului literar Mihai Drăgan**. În: *BAAADUL literar*, v. 1, 2007 nov, nr. 3, p. 25-27.

ISACHI, Petre. **Un mod maiorescian de a rescrie eminescianismul (I)**. În: *13 Plus*, v. 9, 2006 feb, nr. 2, p. 23.

ISACHI, Petre. **Un mod maiorescian de a rescrie eminescianismul (II)**. În: *13 Plus*, v. 9, 2006 mar, nr. 3, p. 22-25.

ÎNTREBĂRI pentru eminescologi. În: *ROMÂNIA literară*, v. 40, 2007 oct 26, nr. 42, p. 32.
Despre o fotografie care îl înfăţişează pe Mihai Eminescu stând pe un scaun în parc. Pe spatele ei este scris cu creionul „Mihail Eminescu, bolnav la mănăstirea Neamţului în aprilie, anul 1887”.

JUCAN, Graţian. **Un articol al lui Mihai Eminescu – *Bucureşti* – Luni, 30 octombrie (11 noiembrie).** În: *DACIA literară*, v. 17, 2007 ian, nr. 70, p. 21-22.

JUCAN, Graţian. **Mihai Eminescu şi Elie Baican**. În: *DACIA literară*, v. 18, 2007 iulie, nr. 73, p. 30-31.

JUCAN, Graţian. **Mihai Eminescu şi tezaurul folcloric (5)**. În: *POESIS*, v. 18, 2007 ian-feb, nr. 1-2, p. 92-96.

JUCAN, Graţian. **Mihai Eminescu şi tezaurul folcloric (6)**. În: *POESIS*, v. 18, 2007 mar-apr-mai, nr. 3-4-5, p. 76-83.

JUCAN, Graţian. **Patriotismul eminescian**. În: *BUCOVINA literară*, v. 17, 2007 ian, nr. 1, p. 3-4.

JURMA, Gheorghe. **Vreme trece, vreme vine: note eminesciene**. Reşiţa, Editura Tim, 2007, 124 p.

LISEI, Mihai. **Jocul oglinzii în opera eminesciană.** În: *STEAUA*, v. 58, 2007 apr-mai, nr. 4-5, p. 99-100.
Călin Teutişan, „Textul în oglindă. Reflexii ale imaginarului eminescian”, Cluj-Napoca, Biblioteca Apostrof, 2006.

LIVESCU, Cristian. **Mihai Eminescu – arhitectura interioară a „Caietului vienez” eminescian (I)**. În. *CONVORBIRI literare*, v. 140, 2007 feb, nr. 2, p. 116-117.

LIVESCU, Cristian. **Mihai Eminescu – arhitectura interioară a „Caietului vienez” eminescian (II)**. În. *CONVORBIRI literare,* v. 141, 2007 mar, nr. 3, p. 119-120.

LIVESCU, Cristian. **Mihai Eminescu – arhitectura interioară a „Caietului vienez” eminescian (III).** În: *CONVORBIRI literare*, v. 141, 2007 apr, nr. 4, p. 120-122.

LOHON, Octavian. **O ediție Eminescu**. În: *CAIETELE Academiei Internaționale „Mihai Eminescu”*, 2007, nr. 1, p. 38-40.

MACARIE, Victor. **Vesta lui Eminescu.** În: *ROMÂNIA literară*, v. 40, 2007 dec 28, nr. 51-52, p. 16-17.

MALAMEN, Iolanda ; COŞEREANU, Valentin. **Ipoteştiul ar trebui pus sub un clopot de sticlă. Valentin Coşereanu în dialog cu Iolanda Malamen**. În: *CULTURA*, v. 3, 2007 feb 15, nr. 6, p. 26-27.

MALAMEN, Iolanda. **La Ipoteşti, fotografiind soarele de ora 6 dimineața**. În: *CULTURA*, v. 3, 2007 feb 15, nr. 6, p. 25.

MANIU, Leonida. **Un aspect al universalității eminesciene: *dorul nemărginit***. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 9, 2007, p. 37-45.

MARCU, Emilian. **Alexandru Dobrescu, „Detractorii lui Eminescu”, Bucureşti, Editura Floare Albastră, 2006, 194 p**. [Vol. 2]. În: *CONVORBIRI* literare, v. 141, 2007 mar, nr. 3, p. 144.

MARCU, Emilian. **N. Georgescu, „Un an din viața lui Eminescu (martie 1881 - aprilie 1882)”, Editura Floare Albastră, Bucureşti, 2006, 368 p**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 141, 2007 sep, nr. 9, p. 138.

MARCUS, Solomon. **Un nou dicționar Eminescu**. În: *ROMÂNIA literară*, v. 39, 2007 feb 2, nr. 4, p. 19.
„Dicționarul limbajului poetic eminescian: concordanțele poeziilor antume”. Coordonator Dumitru Irimia. Botoşani, Editura Axa, 2002, vol. 1.

MARIAN, Boris. **Fragmente de lectură**. În: *CONTEMPORANUL – ideea europeană,* v. 18, 2007 dec, nr. 12, p. 27.

MARIAN, Rodica. **Eminescu. Mit şi demitizare**. În: *CONTEMPORANUL – ideea europeană*, v. 18, 2007 feb., nr. 2, p. 18, 35.

MARIAN, Rodica. **Eminescu. Resurse şi paradoxuri ale mitului şi ale demitizării**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 9, 2007, p. 144-154.

MARIAN, Rodica. **Repere ale demitizării**. În: *CONTEMPORANUL – ideea europeană*, v. 18, 2007 dec, nr. 12, p. 37-38.

MARIAN, Rodica. **Similitudini în proza a doi mari poeţi** [Mihai Eminescu şi George Rodenbach]. În: *CONTEMPORANUL – ideea europeană*, v. 18, 2007 mai, nr. 5, p. 13-14.

MĂLINAŞ, Constantin. **Afişul-document de bibliotecă (I): Pornind de la un album de afişe Eminescu**. În: *BIBLIOTECA*, v. 18, 2007, nr. 1, p. 13-15.
Pornind de la apariţia cărţii lui Ion Iliescu: „Eminescu prin afişe”. Timişoara, Editura Eurostampa, 2006, 202 p.

MĂLINAŞ, Constantin. **Afişul-document de bibliotecă (II): Pornind de la un album de afişe Eminescu**. În: *BIBLIOTECA*, v. 18, 2007, nr. 2, p. 44-46.
Pornind de la apariţia cărţii lui Ion Iliescu: „Eminescu prin afişe”. Timişoara, Editura Eurostampa, 2006, 202 p.

MICHECI, Ion. **Eminescu – lumină de lună**, Focşani, Editura Zedax, 35 p.

MICHECI, Ion. **Eminescu – lumină de lună** [fragment]. În. *OGLINDA literară*, v. 6, 2007 sep, nr. 69, p. 2830-2831.

MICHECI, Ion. **Eminescu – lumină de lună** [fragment]. În. *OGLINDA literară*, v. 6, 2007 oct, nr. 70, p. 2903.

MICHECI, Ion. **Eminescu – lumină de lună** [fragment]. În. *OGLINDA literară*, v. 6, 2007 nov, nr. 71, p. 2973.

MILITARU, Petrişor. **Relația dintre literatură şi teatru la Eminescu şi Caragiale**. În: *DACIA literară*, v. 17, 2007 mar, nr. 71, p. 19-22.

MILOŞ, Ion. **Mihai Eminescu şi fantasmele Nordului**. În: *MIŞCAREA literară*, v. 5, 2006, nr. 2, p. 62-64.

MITOCARU, Victor. **La răspântii**. În: *ATENEU*, v. 44, 2007 feb, nr. 2, p. 23.

MIU, Constantin. **Complexul voievodal în lirica lui Eminescu**. În: *OGLINDA literară*, v. 6, 2007 ian, nr. 61, p. 2309.

MIU, Constantin. **Complexul voievodal în lirica lui Eminescu**. În: *OGLINDA literară*, v. 6, 2007 oct, nr. 70, p. 2841.

MIU, Constantin. **De la suferință la naşterea duhovnicească. În poezia „Odă (în metru antic)”.** În: *ROST*, v. 5, 2007 iul-aug, nr. 53-54, p. 80-81.

MIU, Constantin. **Elemente de cosmogonie la Eminescu, V. Voiculescu şi Arghezi**. În: *POEZIA*, v. 13, 2007, nr. 4, p. 203-205.

MIU, Constantin. **Mitul androginului în „Luceafărul”**. În: *POEZIA*, v. 13, 2007, nr. 3, p. 161-162.

MOISĂ, Dania-Ariana. **„Ce citeau, cum citeau” locuitorii secolului 19**. În: *RAMURI*, 2007 apr, nr 4, p. 15.
Alexandru Dobrescu, „Detractorii lui Eminescu”, Bucureşti, Editura Floare Albastră, 2006, 194 p.

MUNTEANU, George. **Cronologie eminesciană**. În: *CAIETELE Academiei Internaționale „Mihai Eminescu”,* 2007, nr 1, p. 615-627.

MUSCĂ, Vasile. **De ce, pentru mine, Eminescu este şi rămâne cel mai mare român al tuturor timpurilor.** În: *FAMILIA*, v. 43, 2007 ian, nr. 1, p. 11-15.
Discurs prezentat, în ziua de 19 ianuarie 2007, în Sala Colegiului Academic al Universității „Babeş-Bolyai” din Cluj-Napoca.

NEDELCEA, Tudor. **Eminescu şi bilețelul doamnei Szöke-Slavici**. În: *LUCEAFĂRUL*, 2007 nov 21, nr. 42, p. 9.

NOICA, Constantin. **Caietele lui Eminescu**. În: *CAIETELE Academiei Internaționale „Mihai Eminescu”*, 2007, nr. 1, p. 9-20.

NOICA, Constantin. **Infinit şi infinire la Eminescu**. În: *CAIETELE Academiei Internaționale „Mihai Eminescu”*, 2007, nr. 1, p. 566-586.

NOICA, Constantin. **„Luceafărul” şi modelul ființei**. În: *CAIETELE Academiei Internaționale „Mihai Eminescu”,* 2007, nr. 1, p. 603-609.

NOICA, Constantin. **[Prelecțiune junimistă. Muzeul Literaturii Române – 22 sep. 1977]**. În: *DACIA literară,* v. 18, 2007 nov, nr. 75, p. 6-16.
Despre facsimilarea „Caietelor Eminescu”.

OLARU-NENATI, Lucia. **O carte testamentară**. În: *ATENEU*, v. 44, 2007 feb, nr. 2, p. 11.
Edgar Papu, „Eminescu într-o nouă viziune”, Iaşi, Editura Princeps Edit, 2005.

PALEOLOGU-MATTA, Svetlana. **Eminescu dincolo de Heidegger**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 140, 2007 ian, nr. 1, p. 15-20.

PALEOLOGU-MATTA, Svetlana. **Eminescu şi abisul ontologic**. Ed. a 3-a, adăug. Timişoara, Editura Augusta, 2007, 313 p.

PAPUC, Liviu. **„Agentul” Eminescu**. În: *DACIA literară*, v. 18, 2007 iul, nr. 73, p. 32.

PAPUC, Liviu. **„Vrăjmaşi şi protectori ai lui Eminescu”**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 140, 2007 ian, nr. 1, p. 100-101.

PARASCHIV, Florin. **Eminescu – budist, naționalist, antisemit** (I). În: *OGLINDA literară,* v. 6, 2007 aug, nr. 68, p. 2723.

PARASCHIV, Florin. **Eminescu – budist, naționalist, antisemit** (II). În: *OGLINDA literară*, v. 6, 2007 sep, nr. 69, p. 2795-2814.

PAVEL, Dora; NAUM, Gellu. **„Noi o ducem din paranteză în paranteză”: Dora Pavel în dialog cu Gellu Naum.** În: *CONTEMPORANUL – ideea europeană*, v. 18, 2007 ian., nr. 1, p. 15-17.

PĂNĂZAN, Maria-Daniela. **Mihai Eminescu – poet al iubirii şi …al luminii**. În: Maria-Daniela Pănăzan, „Poezia religioasă românească. Eseu monografic”. Alba Iulia, Editura Reîntregirea, 2006, p. 40-56.

PISTOL; Alina. **Centenar Mihai Eminescu. (*Cahiers roumains d'études littéraires* – nr. 2/1989)**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 9, 2007, p. 239-243.

PISTOL; Alina. ***Studii eminesciene, vol. 3. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu”* (Iaşi, Editura Univ. „Al.I. Cuza”, 2006, 285 p.)**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 9, 2007, p. 236-238.

PLATON, Mircea. **Tînărul Dan C. Mihăilescu şi subversiunea selenară**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 141, 2007 apr, nr. 4, p. 74-75.
Dan C. Mihăilescu, „Perspective eminesciene”, ediţie revăzută şi neadăugită, Bucureşti, Editura Humanitas, 2006.

POPA, George. **Eminescu şi religia**. În: *POEZIA*, v. 13, 2007, nr. 1, p. 187-198.

POPA, George. **Eminescu şi religia.** În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 9, 2007, p. 46-63.

POPESCU, Elena-Liliana. **„Unde vei găsi cuvîntul ce exprimă adevărul”?**. În: *POEZIA*, v. 13, 2007, nr. 2, p. 206-209.

RĂDUŢĂ, Viorica**.** **Intervalul ca reprezentare a „simetriei” cosmice**. În: *POEZIA*, v. 13, 2007, nr. 1, p. 204-207.

RUSU, Aurelia. **Eminescu. Orizonturi succesive**. Cluj-Napoca, Clusium, 2006.

SAVU, Cornelia Maria. **Ipoteşti, memoria detaliului**. În: *CULTURA*, v. 3, 2007 iun 28, nr. 25, p. 7-8.

SAVU, Sabina. **Redescoperirea *ființei* prin creație**. În: *DACIA literară,* v. 18, 2007 mar, nr. 71, p. 30-31.

SIMION, Eugen. **Cuvânt înainte pentru facsimilarea manuscriselor lui Eminescu**. În: *CAIETELE Academiei Internaționale „Mihai Eminescu”,* 2007, nr. 1, p. 33-37.

SLAVICI, Ioan. **Eminescu şi limba românească**. În: *OGLINDA literară*, v. 6, 2007 ian, nr. 61, p. 2310.

SPIRIDON, Cassian Maria. **Cultură şi națiune la Eminescu**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 141, 2007 iun, nr. 6, p. 1-6.

STANCU, Valeriu P. **Sensuri poetice ale *flăcării* şi ale *văpăii* , între „ardere” şi „reflectare”.** În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 9, 2007, p. 197-207.

STĂNESCU, C. **Eminescu în *Dacia literară***. În: *CULTURA*, v. 3, 2007 mar 15, nr. 10, p. 2.

STROCHI, Lucian. **Fantasticul – o constantă a literaturii române?**. În: *BAAADUL literar*, v. 1, 2007 nov, nr. 3, p. 18-24.

STUDII eminescologice. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, v. 9, 2007, 279 p.

ŞORA, Mihai. **Mihai Eminescu, cette fulguration fondatrice.** În: *CAIETELE Academiei Internaționale „Mihai Eminescu”,* 2007, nr. 1, p. 610-613.

TĂBĂRAŞ, Stelian. **Norii**. În: *LUCEAFĂRUL*, 2007 dec 19-29, nr. 46-47, p. 2.

TEUTIŞAN, Călin. **M. Eminescu. Fuori le Muri**. În: *APOSTROF*, v. 18, 2007 sep, nr. 9, p. 22.
„Eminescu plutonico. Poetica del fantastico”. Curato da G. Vanhese, Centro Editoriale e Librario Università della Calabria, 2007, 329 p.

TEUTIŞAN, Călin. **Textul în oglindă. Reflexii ale imaginarului eminescian**. Editura „Biblioteca Apostrof", Cluj-Napoca, 2006.

TIMAR, Cristina. **Eminescu în oglindă**. În: *VATRA*, v. 34, 2007 iul, nr. 7, p. 75-78.
Călin Teutişan, „Textul în oglindă. Reflexii ale imaginarului eminescian", Cluj-Napoca, Editura „Biblioteca Apostrof", 2006.

TORSAN, Nicolae. **Mihai Eminescu – poezie, muzică, matematică**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 9, 2007, p. 244-247.

TORSAN, Nicolae. **Poezia eminesciană „Care-i amorul meu în astă lume" – aplicaţii ale secvenţelor fibonaciene**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 9, 2007, p. 248-251.

ŢARĂLUNGĂ. Eugenia. **„Textul în oglindă. Reflexii ale imaginarului eminescian" de Călin Teutişan, Cluj, Biblioteca Apostrof, 2006, 200 p. Colecţia Ianus.** În: *VIAŢA ROMÂNEASCĂ*, v. 102, 2007 dec, nr. 12, p. 121-122.

VASILESCU, Emil. **Fiinţa eminesciană**. În: *BIBLIOTECA*, v. 18, 2007, nr. 6, p. 170.
Mihai Cimpoi, „Esenţa fiinţei. (Mi)teme şi simboluri existenţiale eminesciene". Iaşi, Princeps Edit, 2007.

VATAMANIUC, Dimitrie. **Vinovaţi fără vină** (XXVII). În: *BUCOVINA literară*, v. 18, 2007 iul, nr. 7, p. 16-17.
Despre editarea vol. 8 din cadrul ediţiei academice integrale a operei lui Eminescu, volum consacrat dramaturgiei.

VATAMANIUC, Dimitrie. **Eminescu intră în publicistică** (XXVIII). În: *BUCOVINA literară*, v. 18, 2007 aug-sep, nr. 8-9, p. 35-37.
Despre editarea vol. 9 din cadrul ediţiei academice integrale a operei lui Eminescu, volum consacrat publicisticii.

VATAMANIUC, Dimitrie. **Eminescu în aspiraţiile spre universalitate** (XXIX/1). În: *BUCOVINA literară*, v. 18, 2007 oct, nr. 10, p. 29-30.

VATAMANIUC, Dimitrie. **Eminescu în aspirațiile spre universalitate** (XXIX/2). În: *BUCOVINA literară*, v. 18, 2007 nov-dec, nr. 11-12, p. 39-42.

VOICA, Adrian. **Omul planurilor vaste**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 9, 2007, p. 252-258.
Constantin Cubleşan, „M. Eminescu: ciclul schillerian”, Cluj-Napoca, Editura Grinta, 2006.

VOICA, Adrian. **Scheme ritmice în manuscrisele eminesciene**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 9, 2007, p. 208-218.

ZISSU, Constantin Hr. **Mihai Eminescu la Constanța**. Constanța, Europolis, 2007.

Tipărit la
«ATLAS-CLUSIUM»
Cluj-Napoca, mai 2008